

N. A. RIMSKI-KORSSAKOV

MADRID
MUSICAL

1844
1906



MADRID

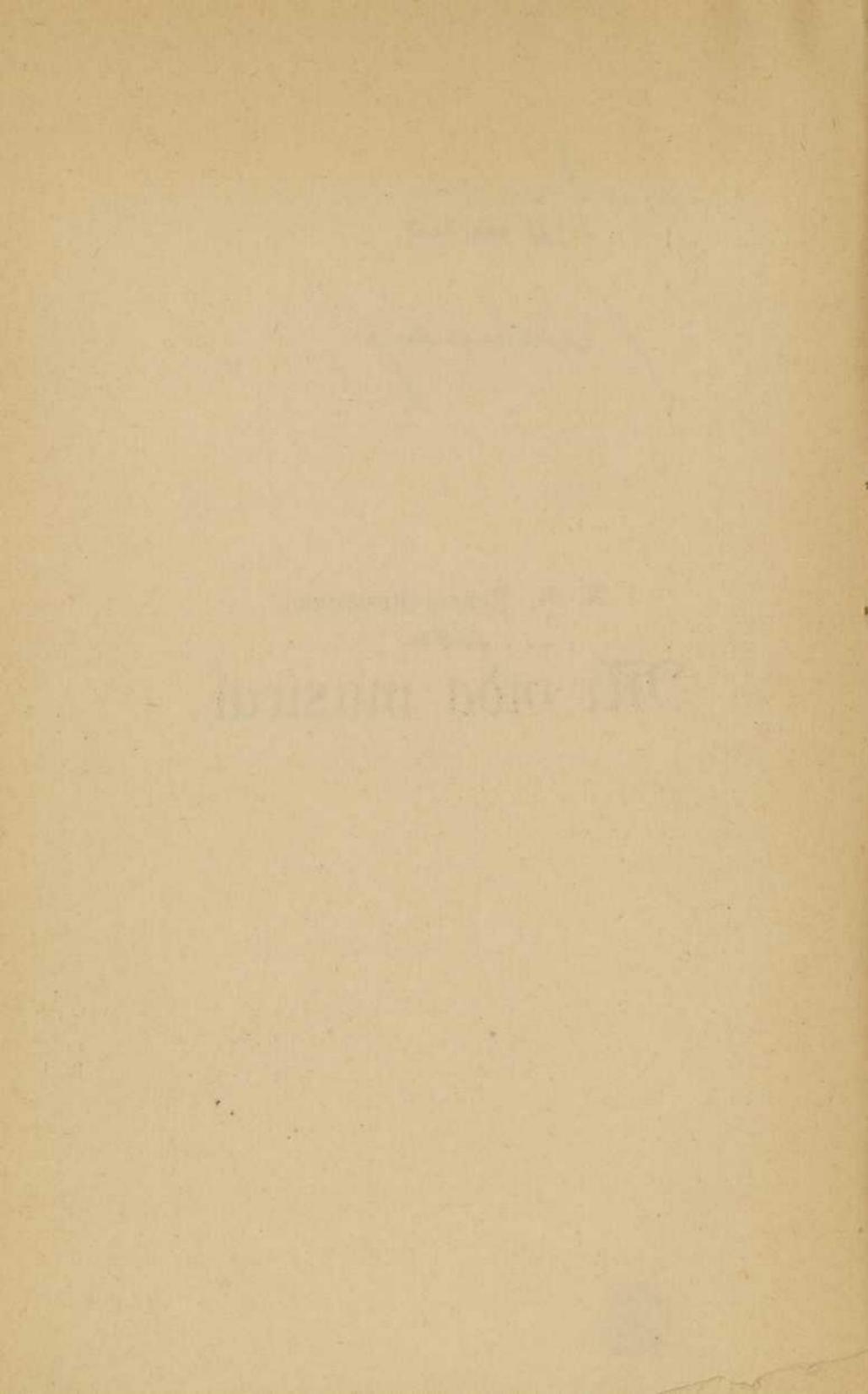
1 9 3 4

*Alcorno
Alcorno*

N. A. Rimski-Korssakow

=====
Mi vida musical

1175189
DR
4684



Н. А. Римски-Корсаков



Ми vida musical

1844-1906

Fondo bibliográfico
Dionisio Ridruejo
Biblioteca Pública de Soria

4684

1934

Editor: Bruno del Amo
Madrid

IMPRESOS "MARSIEGA"

AV. M. PELAYO, 12

MADRID

CAPITULO PRIMERO

(1844-1856)

Mi infancia en Tichwin.—Indicios de vocación musical.—Lecciones de música.—Lecturas.—Inclinación por la vida de mar.—Primeros ensayos de composición.—Traslado a Petersburgo.

Vi la luz en Tichwin, el 6 de marzo de 1844.

Por entonces mis padres vivían con uno de mis tíos maternos, en una casa situada en las afueras de la población, junto al río; en la orilla opuesta había un convento de monjes. Durante el primer año de mi vida fuimos a Petersburgo, pasando una temporada con Nikolai Petrowitsch, hermano de mi padre; tras la estancia en la capital regresamos a Tichwin, viviendo en la casa donde nací hasta 1856, sin ausentarme una sola vez.

Teníamos un piano viejo que servía a mi padre para ejecutar algunas melodías y fragmentos de las óperas en boga, entre las que recuerdo la romanza *José*, el aria *Tanti palpiti de Tancredo*, la marcha fúnebre de la *Vestal*, el aria de *Il Flauto Magico*; mi padre tocaba con bastante gusto, aunque pausadamente, pues lo hacía de oído; a veces entonaba melodías aplicándoles letra compuesta por él, adaptándola a las piezas musicales más conocidas.

En mi familia abundaban los aficionados a la música, hasta el punto que uno de mis tíos interpretaba perfectamente oberturas completas y complicadas composiciones, a pesar de ignorar las notas.

También mi madre mostró oído delicado para la música, cosa que evidencia el hecho de que cantase infinidad de melodías, ateniéndose perfectamente al ritmo, no obstante efectuarlo con mayor lentitud que la requerida. Si refiero este detalle se debe a la razón de ser particularidad que heredé de ella.

Mis aficiones musicales se manifestaron a partir de mi más tierna infancia, pues aun no había cumplido dos años y ya distinguía sin titubeos las melodías que mi madre cantaba.

A los cuatro, y sirviéndome de un tamborcillo que me regalaron, acompañaba a mi madre cuando tocaba el piano; ocurría que, a veces, ella alteraba el tiempo y el ritmo, mas yo me ponía a tono inmediatamente; eso lo hacía con bastante frecuencia, con el fin de ver si me equivocaba, no consiguiéndolo jamás.

Poco después comencé a cantar con afinación todo cuanto mi padre interpretaba al piano, cosa que hacíamos a dúo de cuando en cuando.

Más adelante traté de ejecutar al piano las melodías que oía a mi padre, así como las armonías correspondientes, y, cuando aprendí los nombres de las notas, me fué fácil indicar, desde la habitación contigua, los tonos en que se ejecutaban aquéllas.

Al cumplir los seis años, mis padres encargaron a una señora de edad, llamada Catalina Unkowskaja, me diese las primeras lecciones. No puedo apreciar ahora la suficiencia de mi profesora, como tampoco la manera como tocaba, ni si el método de su preferencia era bueno. Lo que sospecho es que no rebasaba la mediocridad y que su

gusto era probablemente provinciano. Con ella aprendí las escalas, practiqué los primeros ejercicios y comencé a ejecutar algunas piecitas sencillas. Lo que no puedo olvidar es que todo eso lo hacía yo bastante mal, sin orden; mi sueño dorado era cantar.

He de manifestar gozaba de dotes naturales bastante notables, no sólo en lo referente a la música, sino también para otras cosas; que aprendí a leer pronto; que mi memoria era tan feliz que en ella se grababan páginas enteras que mi madre leía en alta voz, con sus puntos y comas, como suele decirse. Las reglas fundamentales de la aritmética fueron cosa fácil para mí. No puedo asegurar que por entonces se manifestase en mí afición a la música; no obstante, no me desagradaba, estudiando y practicando los ejercicios con diligencia. Algunas veces cantaba y tocaba por placer, mas sin que la música causase profunda emoción en mi ánimo. Quizá se debiese a mi carácter, poco impresionable por entonces, a que no había llegado a mis oídos algo capaz de producir intenso efecto en mi alma infantil.

Al año y medio o dos años de lecciones con la señora Unkowskaja, manifestó ésta declinaba el encargo, so pretexto de que requería mejor profesor. Entonces fué reemplazada por la institutriz de una familia amiga, llamada Olga, cuyo apellido siento no recordar. A mi parecer tocaba maravillosamente, y, gracias a sus indicaciones, conseguí progresar. Entre las piezas que ejecutaba bajo su dirección, había transcripciones de óperas italianas de Beyer; algo de Burgmüller, sobre el tema de un bailable; una sonata, a cuatro manos, de Beethoven (que por cierto me gustó mucho), tocando asimismo *pot-pourris* de Marks, sobre melodías de *Il Profeta*, y *Les Diamants de la Couronne*, a cuatro manos, con ella. La

señorita Olga me dió lecciones año y medio, poco más o poco menos.

Tras esta segunda profesora, pasé a manos de su discípula, Olga Fell, que también tocaba muy bien. De las piezas de aquella época recuerdo las siguientes: la obertura de *Otello* (que ejecutaba con demasiada lentitud); el *scherzo* de la sonata en *la mayor*, op. 2 de Beethoven; un *potpourri*, a dos manos, de *Gli Ugonotti*; una fantasía sobre motivos de *Rigoletto*, no recuerdo de quien, pero muy fácil; otra sobre temas de *Zar y Carpintero*, así como la obertura de la *Vestal*, a cuatro manos. Las clases con Olga Fell duraron tres años, hasta que cumplí los doce, en 1856. Durante el tiempo que estuve bajo su dirección, tocábamos a cuatro y ocho manos en casa de nuestros amigos Kalinski. Esta era la música que oía en Tichwin, pues allí nadie tocaba el violín ni el violoncelo. En cuanto a la orquesta de baile, estaba compuesta de un violinista, Nikolai, que raspaba abnegadamente algunas polkas y cuadrillas, y un pandero que manejaba con pasmosa actividad un tal Kusma, pintor de brocha gorda, aficionado al alcohol, a los que eclipsó por el tiempo un trío hebreo, compuesto de violín, platillos y tamboril.

El único canto que me era dado escuchar de vez en cuando, era la voz de una joven perteneciente a la sociedad tichwina, que entonaba las romanzas más en boga por entonces; además, oí los coros de los conventos de religiosas y religiosos; recuerdo perfectamente que éstos cantaban mejor. Lo que más me gustaba era los cantos llamados *querubínicos* y otros de Bortnjanski. El canto sacro, sobre todo cuando el obispo asistía al oficio, causaba en mí impresión más profunda que la música profana. Entre la música que conocí entonces, la que más me complacía era el *lied* de Wanja, así como el dúo de

La Vida por el Zar, cuya partitura encontré en casa casualmente; mi madre decía eran las más bellas páginas de ópera, aunque no la conocía bien, pues sospecho no la vió representar jamás.

Mi tío sabía algunas canciones campesinas, muy lindas, por cierto, que había oído en su juventud en la finca Nikolskoja, que fué de mi abuelo. Mi madre cantaba también *lieders*. Estos cantos populares eran muy de mi gusto, aunque no solía escucharlos con frecuencia en labios del pueblo, puesto que vivíamos en la ciudad. Todos los años presenciaba el desfile del Carnaval, con su interminable cortejo tras el muñeco de paja. Durante mi niñez sólo tres veces pude disfrutar de cortas temporadas en el campo, en fincas de familias amigas.

Puede decirse era un niño pacífico, aunque corría y jugaba, subía a los tejados y me encaramaba a los árboles, me tendía en el suelo gritando y llorando cuando mi madre trataba de castigarme. En cuanto a mis juegos, me entretenía horas y horas enganchando sillas a manera de caballos, sosteniendo largos monólogos (que querían ser diálogos) entre el cochero y los viajeros de la diligencia que guiaba. El espíritu de imitación estaba muy despierto en mí, como en muchos niños de mi edad; por eso me calaba unas gafas de papel y desmontaba y montaba un reloj de bolsillo, cosa que había visto hacer a un relojero; acostumbraba también a remedar a mi hermano mayor, Woin, teniente de la armada, que nos escribía desde el extranjero; por entonces sentí afición a la vida de mar, aunque nunca lo había visto. Léi *La Vuelta al Mundo*, de Dumont-Durville; aparejaba un bergantín y jugaba con él; la lectura de *El Naufragio de la fragata Ingermanland*, me dió a conocer muchos términos técnicos de la marina. A los diez u once años buscaba en un libro de astronomía popular los nombres de

las principales constelaciones del hemisferio septentrional, que todavía no he olvidado. El libro que más me gustó, entre los que leí hasta entonces, fué *El Cazador*, de Gabriel Ferri, reproduciendo en mis juegos, escenas enteras de sus páginas.

En general, la lectura causaba en mí impresión mucho más profunda que la música. A modo de juego, de la misma manera que desmontaba y montaba el reloj, intenté representar las notas musicales y componer; pronto logré estampar en el papel, discretamente y sin que nadie me lo enseñase, cuanto tocaba al piano, sin alterar el compás. Por el tiempo me acostumbré a retener en la memoria los apuntes, sin necesidad de recurrir al piano. A los doce años escribí un dúo con acompañamiento de piano; quizá el motivo fuese el dúo de *Glinka*, cuyo texto saqué de un libro de cromos, titulado *La Mariposa*, si no recuerdo mal. Finalmente compuse el dúo, saliéndome bastante bien. Entre mis composiciones de aquella época, sólo recuerdo una obertura para piano, a dos manos. Comencé el *adagio*, siguió el *andante*, luego el *moderato*, el *allegro*, y el *molto allegro*, porque el final, que debía ser *presto*, no pude terminarlo; sin embargo, esta forma ideada por mí, hacía mucha gracia.

Como era natural, mis profesores no intervenían en nada en estos intentos de composición, que ni siquiera sospechaban, pues sentía reparo en mostrárselos; mis padres no los ignoraban, mas los consideraban *cosas de niños*, como en realidad eran en el fondo. Declaro que no abrigué la idea de ser compositor, porque mi afición era la marina; por eso mis padres pensaron ingresase en la Escuela Naval, ya que mi tío Nicolai y mi hermano pertenecían a la armada.

A fines de julio del 1856, me separé por primera vez

de mi madre, con ocasión de un viaje a Petersburgo con mi padre, con el fin de que ingresase en la Escuela Naval.



CAPITULO SEGUNDO

(1856-1861)

Los Golowin.—La Escuela Naval.—Las óperas y la música sinfónica.—Lecciones con Ulich y Kanille.

En Petersburgo nos hospedamos en casa de P. N. Golowin, compañero de servicio y amigo de mi hermano mayor.

Mi padre regresó a Tichwin tan pronto ingresé en la Escuela Naval. Yo iba todos los sábados a casa de los Golowin, permaneciendo con ellos hasta el domingo. En la escuela logré defenderme enérgicamente contra las bromas de mis compañeros, que se cebaban en mí como novato, quedando finalmente en paz y entablando buena amistad con todos.

Por entonces el apaleamiento estaba en todo su apogeo; lo sábados, antes de salir de la escuela, nos reuníamos los internos en el comedor grande, donde los estudiosos eran premiados con manzanas, mientras los holgazanes recibían una paliza. Yo me portaba bien y no perdía el tiempo. Tenía olvidada la música, a pesar de que los domingos tomaba lecciones de piano con un tal Ulich que tocaba el violoncelo, en el Teatro *Alejandro*, y el piano bastante mal; aquellas clases no me sirvieron de nada. Al llegar las vacaciones del verano de 1857, regresé a mi casa de Tichwin; cuando salí de ella para vol-

ver a la Escuela Naval, a fines de agosto, me sentí triste y dolorido.

Durante el curso de 1857-58, estudié menos y me porté mal, tanto que una vez me encerraron en el calabozo de la escuela; continué las lecciones de música, despertándose en mi afición de nuevo y paulatinamente. Los Golowin me llevaron dos veces a la ópera; una oí la *Indra*, de Flotow, en ruso; otra, *Luccia*, en italiano, que me impresionó muchísimo, recordando bastantes trozos, que me esforzaba por reproducir al piano; tanto me gustó que para mí era delicia escuchar los manubrios que repetían las melodías de la pera; también se me ocurrió escribir algunas notas musicales, no componer, entíendase bien.

Cuando mi hermano mayor volvió de su viaje alrededor del mundo, le nombraron comandante del crucero-escuela *Prochor*; aquel verano me llevó a ver su barco, pasándolo juntos en la rada de Reval, donde hicieron ejercicios de tiro al blanco. Mi hermano se empeñó en habituarme a la vida de mar, enseñándome a maniobrar un velero, viéndome obligado a realizar todos los trabajos usuales en unión de los demás cadetes; yo dormía en su camarote, separado de mis compañeros de estudios. Un día, al tirar los obenques, estando en la escalera de cuerda debajo de la loneta de la gavia mayor, caí al mar; por fortuna salí del trance sólo con el susto y una contusión, quizá debido al choque con el agua; mis amigos pasaron un mal rato y mi hermano se afectó mucho. Al llegar las vacaciones de verano volví a Tichwin. No puedo decir estudiase mucho durante el curso 1858-59, aunque mi conducta mejoró. Aquella temporada oí *Roberto*, *Freischütz*, *Marta*, *Traviata*, *Los Lombardos*, gustándome *Roberto* más que las otras; los

Golowin tenían en casa la partitura para piano de esta ópera, cosa que me permitió interpretarla con alguna frecuencia. Su orquestación parecíame algo misterioso y tentador, aunque desconocía lo que significaba aquel término. Todavía suenan en mis oídos las notas de las trompas que inician la romanza que canta Alicia, por la impresión que en mí produjeron. Creo que en aquella temporada oí también *Luccia*, por segunda vez, decidiendo arreglar el *finale* de la partitura a dos manos para cuatro, pues así resultaba más cómodo tocarla. También transporté algunas otras cosas por este estilo, sin que pueda decir cuáles fueron.

Aquel año oí por vez primera *La Vida por el Zar*, que me entusiasmó, reteniendo poquísimos de ella. Recuerdo que, además de los cantables, me impresionó la obertura y la introducción de orquesta al coro "el trabajo en el bosque". Por entonces estaba en su apogeo la ópera italiana, cantada por Tamberlik, Calzolari-Bosio y la La-Groie, entre otros, a quienes oí *Otello*, *Barbiere di Siviglia* y *Don Juan*.

Los Golowin y sus amigos eran grandes admiradores de la ópera italiana, considerando a Rossini como compositor de grandísima valía. Yo no quise contradecir sus opiniones respecto de aquel músico, aunque mostré preferencia por *Roberto* y *La Vida por el Zar*. En las reuniones de los Golowin se decía que la música de *Roberto* y *Gli Ugonotti*, si bien era hermosa, no dejaba de ser académica. También elogiaban *La Vida por el Zar*, afirmando que la ópera *Ruslan y Ludmila* de Glinka, aunque académica, era muy inferior a la de *La Vida por el Zar*; que por lo demás, semejante música resultaba algo fastidiosa. La conversación sobre *Ruslan* suscitose motivada por mis preguntas; los amigos Golowin tenían partitura de

algunos números del *Ruslan*, que busqué y ejecuté uno tras otro; los fragmentos de aquella ópera, desconocida para mí, gustáronme sobremanera, despertando gran interés en mi ánimo. En ellos creí hallar por vez primera el inmediato encanto de bellezas harmónicas. Con Ulich toqué la marcha de *Il Profeta* y la obertura de las *Hébridas*, a cuatro manos, gustándome las dos. En cuanto a otra música sinfónica, no tenía la más remota idea.

En aquel año intenté componer algo, en parte al piano y en parte de memoria, mas el resultado no fué lisonjero, pues el trabajo carecía de trabazón y claridad, continuando mis trasposiciones de dos a cuatro manos, entre ellas algunas del *Ruslan*. Con Ulich estudié dos sonatas de Beethoven, una de ellas acompañada de trompa, en *fa* mayor; la otra de violín, en *fa* mayor también. Ulich vino acompañado un día de un joven que tocaba la trompa, y el violinista Mitsch, con los cuales toqué las mencionadas sonatas.

En el verano de 1857, estuve con mi hermano a bordo del crucero *Prochor*. En los cursos de 1859-60 y 1860-61, estudié muy poco. Aquellos dos veranos los pasé en el buque-escuela *Wola*, notando que mi afición a la música aumentaba por momentos. En la temporada de 1859-60, fuí a los conciertos sinfónicos, organizados por la dirección de los Teatros Imperiales, en el Gran Teatro, bajo la égida de Karl Schubert, oyendo la *Sinfonía Pastoral*; *El Sueño de una Noche de Verano*; *La Jota Aragonesa* (una de las dos oberturas españolas de Glinka); el preludio, de *Lohengrin*; el *Prometeo*, de Liszt, y otras cosas que he olvidado. En un concierto de la Universidad, asistí a la audición de la 2.^a Sinfonía de Beethoven, y el *Rey de los Alisos*, de Schubert (cantado por La-Groie). En la Opera asistí a la representación del *Moisés*, de Rossini, *Gli Ugonotti*, *Dmitri Donski*,

Marta, Freichütz, por segunda vez, *La Vida por el Zar*, y últimamente *Ruslan*.

Con la hermana de Golowin, la señora Nowikowa, interpretaba a cuatro manos las *Sinfonías* de Beethoven y las oberturas de Mendelssohn y Mozart. Así despertó en mí la pasión por la música sinfónica. La *Segunda Sinfonía de Beethoven*, que oí en el concierto universitario, me causó gran deleite, sobre todo el final del *largo* (la flauta); la *Sinfonía Pastoral* me produjo indescriptible entusiasmo y la *Jota Aragonesa* dejome estupefacto, quedando prendado de la música de Glinka. Para mí, *El Sueño de una Noche de Verano*, era obra excepcional; en cambio no acerté a comprender a Wagner ni a Liszt, pues el *Prometeo* dejó en mí imprecisa huella, extraña. Unos ahorrillos que tenía me permitieron adquirir, poco a poco, los números del *Ruslan*; el índice que figuraba en la portada de la edición de Stellovski, fué para mí misterioso y poderosísimo imán. El *Coro Persa* y *Los Bailables de Naina*, me produjeron verdadero placer. Entonces, transcribí la melodía del *Coro Persa*, para violoncelo, tocándola un pariente de Golowin, interpretando yo el resto al piano, y, como el violoncelista no lo hizo bien, fracasamos; también transporté la *Kamarinskaja*, de Glinka, para violín y piano, que ejecuté acompañando a Mitsch.

Aquel mismo año oí el *Ruslan*, en el teatro "María", entusiasmandome. Mi hermano me regaló la partitura completa recién editada. Un domingo que fuimos arres- tados todos en la escuela, envié al bedel a que me comprase la partitura completa de la *Vida por el Zar*, empleando en ello los diez rublos que constituían todo mi capital. Tan pronto la recibí, la devoré con los ojos, tratando de reproducir la impresión que me hizo al verla representar. Lo dicho da a entender que por entonces co-

nocía bastante música buena; entre todos los compositores, Glinka era el que gozaba de mi mayor simpatía, sentir en que no participaba ninguno de mis amigos.

Era yo por aquella época un buen aficionado juvenil, que practicaba poco con Ulich, sin adquirir soltura en el piano; lo que más me gustaba era tocar a cuatro manos; aun no había tenido ocasión de oír un buen concierto de canto, ni un cuarteto, ni siquiera a un pianista de mérito; en cuanto a la teoría musical nada sabía sobre acordes, ni intervalos, ni dominaba las escalas; sin embargo, salía del paso lo mejor que podía, intentando instrumentar los preludios de *La Vida por el Zar*, utilizando un arreglo para piano, a dos manos, en el que estaban indicados algunos instrumentos. Como era de esperar salió un ciempiés; entonces fui a la casa Stellovski y rogué me mostrasen la partitura de la ópera, costándome bastante trabajo orientarme, debido a los nombres italianos de los instrumentos, así como las indicaciones de *Col* y *come sopra*, las diferentes claves, las trompas naturales, todo lo cual era misterio para mí. En una palabra, por entonces era yo un joven de dieciséis años, apasionado por la música, pudiendo decirse era mi juguete favorito. Entre mis diversiones de aficionado y el trabajo de un músico joven, es decir, un discípulo aventajado del Conservatorio, había la misma diferencia que entre unos niños que *juegan a soldados* y una verdadera guerra. No encontraba a nadie que me instruyese, que encauzase mis anhelos. ¡Qué fácil hubiera sido esto de encontrarme con un alma gemela! Ulich se dió cuenta de mi capacidad para la música y aconsejó me aleccionase un buen pianista; no pude saber quien interviniera para que Th. A. Kanille se encargase de mi educación musical, lo cierto es que, en 1860, comencé a estudiar piano con él.

El nuevo profesor me abrió los ojos, enseñándome muchas cosas; ¡que alegría experimenté al oír de sus labios que el *Ruslan* era para él la mejor ópera del mundo; que Glinka era un genio! Al ver confirmadas mis impresiones por un músico de valía, me invadió inmenso placer. Kanille me dió a conocer la música del *Príncipe Cholmski*, la fantasía para orquesta de *Una Noche en Madrid*, de Glinka, así como algunas fugas de Bach, el cuarteto en *mi* bemol mayor (op. 127) de Beethoven, las obras de Schumann y otras muchas. Kanille era excelente pianista, lo cual me proporcionó ocasión de oír por vez primera un verdadero recital de piano. Cuando tocábamos a cuatro manos, iba todo *a pedir de boca*, puesto que primero me daba instrucciones. Cuando se cercioró de mi pasión por la música, animóme a que compusiese algo, proponiéndome escribiese un *allegro* de sonata, tomando como modelo la primera para piano (en *fa* menor), de Beethoven, y compuse una *piececita en re* menor; después me aconsejó hiciese algunas variaciones, por el estilo de las de Glinka, sobre una canción popular rusa, haciéndome armonizar también algunos motivos, mas sin explicarme las reglas más elementales, por lo cual fracasé en mi intento. En cuanto a las formas de composición, me explicaba algo, pero a la ligera; en cambio me enseñó bastante en lo referente a las partituras para orquesta, explicándome la transposición de las trompas. Por entonces intenté una transcripción de la *Jota Aragonesa*, a cuatro manos, tomándola de una partitura para orquesta, cosa que no hice mal del todo, pero, no recuerdo por qué, quedó sin acabar. Descuidé los ejercicios de piano, sin que por ello dejase de progresar, aunque lentamente. Kanille me enseñó la obertura del *Rey Lear*, de Balakirew, sintiendo el mayor respeto y devoción por aquel nombre, que oía por vez primera.

En septiembre de 1861, mi hermano manifestó que, puesto que ya tocaba el piano con bastante soltura, no precisaba continuarse las lecciones; hay que tener en cuenta que él no daba importancia a mi afición por la música, que quería fuese marino como él, lo cual me sumió en profunda tristeza, consolándome Kanille al decirme que, de todos modos, fuese a su casa los domingos y practicaríamos juntos, cosa que hice con el mayor entusiasmo. Las lecciones de piano, puede decirse, habían terminado, dedicándonos al trabajo de composición, que hacíamos bastante bien, a pesar de la falta de método, tanto que en un nocturno (en *si* bemol) ideé una nueva combinación harmónica muy bonita; también compuse una marcha fúnebre en *re* menor, y un minueto en *do* menor, para piano, a cuatro manos, y una cosita, motivada en el comienzo de una sinfonía, en *mi* bemol menor. Desde luego, todo ello era trabajo de principiante que no tenía idea del contrapunto, y en cuanto a la armonía, desconocía la regla elemental que dice que la séptima debe llevar escala debajo, ignorando también los nombres de los acordes. En mis composiciones me valía de fragmentos de las obras de Glinka, Beethoven y Schumann, produciendo trabajos insípidos y elementales.

En el curso 1860-61, comencé a desarrollar mi actividad musical en la escuela; entre mis compañeros había algunos aficionados al canto llano, por lo que formamos un coro bajo mi dirección, estudiando cantos de *La Vida por el Zar* y *La Tumba de Askold*, algunos de los cuales arreglé para coro de hombres. No sé por qué el director de la escuela nos prohibió el canto llano, obligándonos a cantar *de occultis*, en las aulas vacías, sufriendo algunos castigos. A nadie se le ocurrió formar parte del coro de la iglesia. Entre mis compañeros despertó entonces entusiasmo *La Vida por el Zar* y el

Russlan, que animaba yo interpretando por la noche fragmentos en un armonium, propiedad del príncipe Myschetzki, compañero nuestro, que sentía entusiasmo por la música. N. J. Skrydlow, héroe en la guerra turca, por el tiempo, que era el tenor en nuestro coro, me llevó a su casa, presentándose a su madre, que por cierto cantaba muy bien; esto me permitió acompañarles al piano en sus dúos. Por entonces conocí la mayor parte de los *lieders*, de Glinka, y algunos de Dargomyshski, Warlamow y otros. Recuerdo que, por aquella época, compuse una canción, especie de barcarola, al estilo pseudo-italiano.

Cierto día de noviembre de 1861, vino Kanille a la escuela y me dijo que el domingo me presentaría en casa de Balakirew, causándome inmensa alegría.



CAPITULO TERCERO

(1861-1862)

*Amistad con Balakirew y su tertulia.—La sinfonía.—
Fallecimiento de mi padre.—Recuerdo filial.—Sa-
lida de la Escuela.—Viajes al extranjero.*

La presentación de Balakirew produjo en mí intensísima emoción; era un excelente pianista, que todo lo tocaba de memoria, que asentaba atrevidas afirmaciones; hombre cuyo talento para componer despertó en mí veneración. Cuando le mostraron mi *scherzo* en *do* menor, dijo le gustaba, poniendo ligeros reparos; luego le presentaron mi *Nocturno*, algunas cositas más y los borradores de la sinfonía en *mi* bemol menor. Balakirew me animó a que trabajase sin descanso en la sinfonía, cosa que me llenó de entusiasmo. En su casa conocí a Mussorgski y a Cui, de los que me había hablado ya Kanille. Por aquella época, Balakirew instrumentaba la obertura del *Prisionero del Cáucaso*, de Cui. ¡Cuán grande era mi gozo al escuchar sus conversaciones sobre la técnica de la instrumentación, disposición de las voces y cosas semejantes! En aquellas reuniones se tocaba a cuatro manos; una vez interpretaron un *allegro*, a dos manos, de Mussorgski, que fué muy de mi gusto. No puedo precisar las obras suyas que ejecutaba Balakirew; creo que entre ellas figuraba el último entreacto del *Rey Lear*. También se comentaba las ocurrencias musicales del

día. A partir del momento en que conocí personalmente a músicos de valía, de quienes había oído hablar entre mis amigos, me pareció habitaba en un mundo desconocido; tal fué la impresión recibida.

Durante los meses de noviembre y diciembre, iba todos los domingos a casa de Balakirew, encontrándome a menudo con Cuí y Mussorgski, conociendo también a W. W. Stassow, que en una ocasión nos leyó fragmentos de la *Odisea*, con el fin de que me aleccionase. Otra vez, Mussorgski nos leyó el *Príncipe Cholmski*; el pintor Mjassojedow, el *Brujo*, de Gogol. Balakirew interpretaba solo, o a cuatro manos, con Mussorgski, las sinfonías de Schumann y cuartetos de Beethoven. Mussorgski cantaba también algo del *Ruslan*. Si la memoria me es fiel, Balakirew componía por entonces un concierto para piano, del que nos dió a conocer algunos fragmentos. También solía explicarnos la estructura de las obras y su instrumentación, oyendo juicios que me eran desconocidos por completo. La reunión mostraba preferencia por Glinka, Schumann y los últimos cuartetos de Beethoven, y poco aprecio por las ocho sinfonías del último; Mendelssohn gozaba de regular estimación, gustando mucho la obertura de *Sueño de una Noche de Verano*, las *Hébridas* y el final del octeto; Mussorgski acostumbraba a llamarle *Mendel*. A Mozart y Haydn se les tenía por anticuados e inocentes, diciendo que Bach era petrificación musical, alma inmovible de matemático, insensible, que compuso música a la manera de una máquina; Handel pasaba por vigorosa naturaleza, mencionándolo pocas veces; Balakirew decía que Chopin era nerviosa damita de salón. El comienzo de su marcha fúnebre (*en si bemol*), producía encanto, mientras la continuación se consideraba muy inferior, gustando algunas de sus mazurcas, aunque rechazaban la

mayor parte de sus obras, diciendo eran *encajes de bolillos*. Berlioz despertaba gran respeto; por entonces comenzaron a conocerse sus obras. Liszt era aún poco conocido; decía que su música era perversa y artificiosa, caricaturesca. De Wagner se hablaba muy poco. En cuanto a los compositores rusos, Dargomyshski merecía respeto por sus recitados de la *Russalka*; sus tres fantasías para orquesta se tenían por curiosas (aun no había compuesto *El Convidado de Piedra*), estimando también algunos cantos suyos; en general, no se le reconocía talento, tratándole con ironía. A Lwow ni siquiera se le mencionaba; para la reunión, Rubistein era pianista, diciéndose que sus composiciones eran vulgares, carentes de gusto. De Sseroff no se hablaba, pues aun no había compuesto *Judith*.

Aquellas opiniones eran escuchadas por mí con afán, adoptando el gusto de Balakirew, Cuí y Mussorgski, sin someterlas a crítica, aunque muchos de sus juicios no fueran muy convincentes en el fondo, ya que las obras de que se trataba sólo las conocía fragmentariamente; otras las ignoraba en absoluto.

Sin embargo, guardaba en mi memoria aquellos juicios, repitiéndolos a mis compañeros como artículos de fe.

Balakirew me distinguía con su afecto sincero, portándose conmigo como padre y maestro, por lo que le tomé gran cariño. Su talento superaba a mis ojos el límite de lo posible; sus palabras y apreciaciones eran para mí indiscutibles verdades. Mi amistad con Cuí y Mussorgski no era tan cordial, sintiendo por ellos afecto entusiasta.

De conformidad con el consejo de Balakirew, comencé a trabajar en mi Sinfonía en *mi* bemol menor, valiéndome del material a mi alcance. En la introducción y ex-

posición de los temas, como en la modulación, encontré bastante que modificar, trabajando con gran ardor; durante las vacaciones de Navidad, volví a mi casa de Tichwin, terminando la primera composición, que Balakirew aprobó. El intento de instrumentarla costóme gran trabajo; Balakirew me ayudó, escribiendo la primera página de la partitura, y así pude avanzar en mi labor. Tanto él como los demás de la reunión me creían con talento para instrumentar. Durante la primavera y el invierno de 1862, compuse el *scherzo* (sin el trío), para mi sinfonía y el final, que, por cierto, gustó mucho a Balakirew y Cuí, cuyo tema principal imaginé en el tren, de regreso a Petersburgo, el 20 de marzo de aquel año.

Fuí a Tichwin con motivo de la grave enfermedad que aquejaba a mi padre; cuando llegué, acompañado de mi hermano, aquél había fallecido, a la edad de setenta y ocho años, después de varios ataques de apoplejía que le hicieron decaer rápidamente; no obstante, conservó su portentosa memoria. Mi padre disfrutó de excelente salud hasta el año 1859-60, haciendo largas excursiones y escribiendo un diario. Tras haberse desligado de la masonería, a la que perteneció durante el reinado de Alejandro I, mostróse muy piadoso, leyendo todos los días el Evangelio y otros libros sagrados, de los que sacaba numerosos extractos. Su religiosidad era sincera, acudiendo a la iglesia del convento principal los días festivos, entregándose a largos rezos en casa, por la mañana y por la noche. Era hombre franco e íntegro como pocos, al que mi abuelo había dejado considerable fortuna; más tarde, al morir su primera esposa, la princesa Meschtscherski heredó una hermosa propiedad cerca de Moscou; mas por prestar oídos a unos amigos que le propusieron permutas de fincas y les dejase importantes sumas, quedó pronto sin propiedades. El último cargo

oficial que desempeñó, fué el de Gobernador de Volinia, donde le querían mucho, a pesar de lo cual dimitió por el año 30, quizá debido a su carácter bonachón, incompatible con la política opresora de los polacos que le imponían sus superiores. A partir de aquella época, vivía en su casa de Tichwin de una modesta pensión. Como adversario de la esclavitud, libertó a sus siervos, admitiéndolos a todos en su casa como criados libres. Mi padre fué inhumado en el Convento mayor de monjes, en Tichwin.

Mi hermano Woin, fué nombrado director de la Escuela Naval en 1862, por lo que mi madre y mi tío se trasladaron a Petersburgo, para vivir con él, pasando yo los domingos en su casa. El 8 de abril salí de la escuela con el grado de Guardia Marina; como tal, era libre. El primer grado de oficial se obtiene después de servir en la armada dos años, pasándolos, en general, a bordo de un buque de guerra, con el fin de aprender la práctica del servicio. Yo fuí destinado al velero "Almas", que se preparaba para su vuelta al mundo. El viaje suponía ausencia de dos o tres años, separación de Balakirew y demás amigos, abandono de la música; yo no sentía atractivo por aquel viaje, porque mi sueño dorado era ser músico; tenía confianza en mí mismo y sentía pasión por la música; Balakirew mostróse afligidísimo al anunciarle mi marcha, empeñándose en evitarla, cosa que no pudo conseguir. En cambio, Cuí opinaba que, considerando mi juventud, no convenía dejase la carrera de marino hasta llegar a oficial; que nada perdía en aguardar dos o tres años para decidir en último lugar y, como mi hermano insistió en que embarcase, así lo hice, puesto que él opinaba que los ensayos de composición que hasta entonces había hecho no eran suficientes para renunciar a la carrera; además, como no era pianista de mérito, ni mucho menos,

creyó que mi carrera musical era algo problemática, apreciándome como *dilettante* y nada más, en lo que estuvo muy acertado.



CAPITULO CUARTO

(1862)

La carrera a los ojos de mis padres.—Mis profesores de música.—Balakirew, maestro y jefe de sus amigos. Asistentes a su tertulia y su actitud para con ellos.—Cuí, Mussorgski y yo.—Espíritu predominante en la Escuela Naval y en la Armada.—Viaje al extranjero.

Mis padres, descendientes de linajudas familias aristocráticas, educados en el espíritu del primer tercio del siglo, con escaso contacto con el mundo literario y artístico, nunca pensaron en que yo fuese músico. Mi padre, como he dicho, era alto funcionario retirado del Estado; mi madre, hija de la acaudalada familia de los Skarjatin, pasó toda la juventud en los salones de la nobleza. Mi tío Nikolai era almirante de fama, ex-director de la Escuela Naval y favorito de Nicolás I. Mi hermano, también llegó a ser excelente marino, contribuyendo todo ello a que yo siguiese sus pasos y, con mayor motivo, puesto que nunca expresé aversión por la carrera; muy al contrario, me entusiasmaba escuchando la lectura de las cartas que mi hermano enviaba desde lejanos países, describiendo sus viajes. En el oculto Tichwin no había músicos; nadie pasaba por el pueblecito para dar un concierto. Cuando mis padres creyeron ver en mí capacidad para la música, me proporcionaron los mejores profe-

sores a su alcance, haciendo cuanto pudieron por mi educación musical, y como los que me aleccionaron no descubrieran en mí grandes dotes de pianista, nunca imaginaron llegase a ser músico de valía. Durante mis estudios náuticos, en Petersburgo, adelanté poco en el piano con las lecciones de Ulich, porque sólo podía practicar los sábados y domingos. El primer músico que encontré a mi paso fué Kanille, al que estoy profundamente agradecido, pues él fué quien encauzó en mí el gusto por la música, contribuyendo a que se manifestasen los primeros efluvios de mi talento para la composición; en cambio he de reprocharle prestase poquísima atención a la técnica del piano, y que no me enseñara las bases rudimentarias de la armonía y el contrapunto. Aunque mi pasión por la música aumentaba sin cesar, no pasaba de mero *dilettante* hasta que conocí a Balakirew, que me animó para que emprendiese la composición de una sinfonía, no obstante desconocer la técnica, basándose sólo en los ensayos hechos hasta entonces, que indicaban mis anhelos por lograr gusto y estilo. Balakirew, que no siguió ni un solo curso sistemático de composición, que ni siquiera había saludado la armonía y el contrapunto, consideraba sin duda todo esto sin importancia, pues gracias a su portentoso talento natural, a sus dones de pianista y al ambiente musical que se respiraba en casa de Ulibischew, (cuya orquesta particular interpretaba las sinfonías de Beethoven, bajo la dirección de Balakirew), había llegado casi automáticamente a gozar fama de músico excepcional, con mucha experiencia práctica.

Como pianista era formidable; tocaba, a primera vista, de modo sorprendente, improvisando asombrosamente, estando dotado por la Naturaleza de exquisita sensibilidad para armonizar y estructurar cuidadosamente cualquier fragmento musical, distinguiéndose también por la

portentosa técnica para componer. El contrapunto, la disposición de las formas constructivas, los conocimientos de la instrumentación, todo lo indispensable para el buen compositor, eran cosas que llevaba en el alma, que consiguió a favor de su vastísima erudición y excepcional memoria, infalible, cosa esencialísima para orientarse en la literatura musical. Como crítico *técnico*, era un fenómeno que descubría instintivamente cualquier defecto y la más mínima falta de forma. Cuando los jóvenes tocábamos nuestros ensayos de composición, daba rápidamente con los errores cometidos en la disposición, forma, modulación, y todo lo demás, improvisando al piano la corrección y demostrándonos cómo teníamos que enmendar el error. Su carácter despótico exigía corrigiésemos las composiciones a la manera indicada, resultando que, muchas veces, figuraban en ellas páginas enteras compuestas por él; todos le obedecíamos sin parpadear, a causa de la estima en que le teníamos. Balakirew era un joven de ojos inquietos y mirada penetrante, con fino bigotillo, que hablaba con autoridad y decisión, siempre dispuesto a sentarse al piano y regalar nuestros oídos con bellas improvisaciones, capaz de tocar de memoria todo lo imaginable, pues tan pronto oía una nueva obra, la retenía completa, cosa que naturalmente motivaba nuestra admiración. Aunque descubría de un vistazo el menor indicio de talento en los demás, a pesar de que cuanto tenía valor no escapaba a su perspicacia, no le era posible acallar su superioridad, que todos sentíamos y aceptábamos. La hegemonía que ejercía sobre sus amigos no tenía límites, influyendo sobre nosotros como fuerza magnética, sugestiva. La despierta inteligencia de Balakirew no era capaz de comprender que no todos podían llegar hasta el puesto que él ocupaba, valiéndose de los mismos medios, sin considerar que to-

dos no disfrutaban de sus mismas dotes para la música, que su carácter era distinto y que su talento tenía que desarrollarse de modo diferente. Exigía también que el gusto de sus discípulos coincidiese con el suyo, censurando sin piedad la menor desviación, acostumbrando a ridiculizar lo que no estaba de acuerdo con sus preferencias, mediante un chiste, parodia o caricatura que hacía, valiéndose del piano. En estos casos, el discípulo se sonrojaba, renunciando para siempre a su manera de sentir, o no atreviéndose a manifestarla durante mucho tiempo.

Ya indiqué la tendencia general en cuanto al gusto de Balakirew y sus adictos, pudiendo añadir que la creación melodiosa no gozaba de crédito entre ellos, debido a la influencia de Schumann, por lo cual las melodías y temas, con pocas excepciones, eran consideradas como la parte menos importante en música. Casi todas las ideas básicas de las sinfonías de Beethoven se tenían por débiles; las melodías de Chopin, por dulzonas y afeminadas; las del Mendelssohn, por aburguesadas. En cambio, estimaban las fugas de Bach y sus temas, prestando mayor atención a lo llamado *momentos musicales accesorios*, introducciones, frases cortas características, disonancias progresivas (pero harmónicas), graduaciones, notas de suspensión, finales sorprendentes, etc., etc. En general, censuraban las obras, fijándose en sus elementos aislados, diciendo: los primeros cuatro compases, son buenos; los ocho siguientes, endebles; la melodía que viene luego, nada vale, mientras el paso a la frase que sucede es bueno, etc., etc., sin considerar nunca la composición como pieza estética total. Por esta razón, Balakirew daba a conocer a sus discípulos las nuevas obras fragmentariamente, comenzando por interpretar el final, luego la iniciación, cosa que producía desconcertante impresión en los no habituados a nuestras reuniones. El

alumno de Balakirew estaba obligado a mostrarle el borrador a partir de la primera inspiración, aunque se tratase de cuatro u ocho compases; entonces él corregía, sin pestañear, mostrando dónde y cómo había que alterar algo, criticando o elogiando los dos primeros compases, soltando la carcajada al llegar a los dos siguientes, como si quisiese amargarles sus aciertos. No apreciaba la prontitud y fecundidad, obligando a reformar una misma composición repetidas veces, con lo cual sometía durante mucho tiempo el trabajo a su fría censura. Su actitud parecía incompatible, a primera vista, con su talento para improvisar, encerrando extraña contradicción, pues aquel hombre dispuesto a fantasear en todo momento, con exquisito gusto, sobre cualquier tema propio o ajeno, que daba rápidamente con los defectos de una composición, que sabía demostrar la manera de enmendarlos, borrando una frase vulgar o armonizando ricamente un pasaje, aquel hombre, cuya facilidad en la composición fascinaba, escribía música con lentitud exasperante y premeditada. Por aquella época, en que contaba veinticuatro años, compuso unas canciones delicadísimas, una obertura española, otra rusa y la música para el *Rey Lear*. Aunque no muchas, puede decirse, eran las mejores suyas, pues con los años disminuía su inspiración.

Yo no podía descubrir todo esto por entonces, viéndolo más adelante con claridad. La crítica de Balakirew y el modo de tratar a sus discípulos, no había alcanzado aún la agresividad que mostró más tarde, sobre todo a partir de 1865. He precipitado los acontecimientos manifestando las características de Balakirew; no obstante, no están completas todavía; a medida que exponga mis recuerdos, pienso insistir sobre tan enigmática personalidad, contradictoria y atractiva.

Yo no di mucho que hacer a Balakirew, pues reformé

con docilidad mi sinfonía, acabándola, basándome en sus consejos e improvisaciones. Según él, la música sinfónica era mi especialidad, afirmando que la de Cuí era la ópera, concediéndole cierta libertad en sus trabajos, permitiéndole muchas cosas que no casaban con su gusto, justificando sus reminiscencias auberianas con su origen semifrancés, perdonándose las. Cuí no se mostraba feliz en la orquestación; por eso Balakirew instrumentaba algunas de sus composiciones. Su *Allegro en mi bemol mayor* lo escribió bajo su severa férula, sin llegar a terminarlo, pues no todos podían soportar ni cumplir las exigencias que imponía; los intentos sinfónicos de Mussorgski, no dieron mejor resultado, quizá por la presión que Balakirew ejerció sobre él con sus prescripciones y exigencias. Por entonces, la única composición de Mussorgski, aceptada por los adictos de Balakirew, fué un coro del *Edipo*.

Durante el invierno de 1861-62, el grupo Balakirew estaba integrado por Cuí, Mussorgski y yo; ellos no podían dar un paso sin él en calidad de consejero, censor, redactor y maestro, por considerar era el único capaz de indicar la manera de corregir una composición en su aspecto formal; el que sabía ordenar la disposición de las voces; el capacitado para guiarles en la instrumentación, sustituirles en la orquestación y enmendar los errores que hubiera en el trabajo.

Cuí, a quien aleccionó Moniuzko durante poco tiempo, no estaba muy fuerte en la disposición de las voces ni en instrumentación, por no sentir inclinación, por carecer de talento para ello. Mussorgski, que tocaba muy bien el piano, como compositor estaba falto de los más elementales conocimientos; ni el uno ni el otro habían cursado estudios de música; Cuí era oficial de ingenieros; Mussorgski, oficial retirado de la Guardia; el único mú-

sico entre ellos era Balakirew, que desde muy joven se habituó a verse ante la orquesta de Ulibischew; como pianista tomaba parte en los conciertos universitarios y veladas musicales en casa de Lwow, el príncipe Odojewski, el conde Wielhorski y otros. También interpretó mucha música de cámara por aquella época, acompañando a Vieuxtemps y muchos cantantes. El mismo Glinka le dió el espaldarazo en la carrera de compositor, indicándole el tema de una marcha española, para que hiciese una obertura sobre ella. El consideraba a Cui y Mussorgski como amigos, adictos y discípulos, al par que compañeros, pero de los que podía prescindir. La precoz actividad musical práctica y las necesidades de la vida, desarrollaron con rapidez el gran talento musical de Balakirew; la evolución de los otros se inició más tarde y con mayor lentitud, sin que lograsen desprenderse de la tutela de su guía y maestro, que consiguió, sin fatigas ni método, y sólo debido a su asombroso talento para la música y variadísimas dotes, llegar hasta el puesto eminente que ocupaba, sin tener la menor idea de sistema alguno; él, que nunca cursó ningún estudio preparatorio, no podía explicarse la necesidad de que los demás estudiaran música, afirmando no era indispensable, pues había que comenzar a componer, a crear y aprender estudiando las propias obras; el resultado de los primeros esfuerzos de sus amigos y discípulos que requiriese enmienda, ya se encargaría él de arreglarlo, corregirlo y completarlo, si lo creía necesario, para que la obra quedase lista para su estreno o para publicarla. ¡Hay que darse prisa!, decía. Pero, como Cui contaba veinticinco o veintiséis años y Mussorgski veintiuno o veintidós, eran ya duros para ingresar en el Conservatorio; además, había que vivir, moverse, darse a conocer. Sin duda aquellos consejos y compadrazgo imprimieron cier-

to sello a las creaciones de los compositores jóvenes, que no podían todavía andar solos. El gusto y la manera de Balakirew se imponía, lo cual no hubiera ocurrido con la enseñanza sencilla y neutra de un profesor de contrapunto, que habría inculcado los principios generales de su técnica y de la tocante a la armonía, la aplicación de las reglas hijas de la experiencia de otros tiempos, mientras en la enseñanza que recibían, sólo se trataba de determinadas frases melodiosas, de ciertas maneras de modular, de matices orquestales, etc. etc., correspondientes, desde luego, a los gustos de Balakirew y su técnica propia que, como pude convencerme más adelante, distaba mucho de ser infalible, y a sus limitados conocimientos sobre orquestación. Mas la técnica del maestro y sus conocimientos, superaban de mucho a los de Cuí y Musorgski: él era músico por intuición, mientras ellos no pasaban de *dilettanti* con talento.

No creo que las relaciones entre Balakirew, Cuí y sus discípulos y amigos fueran las adecuadas; porque el alumno con talento requiere muy poco, siendo facilísimo inculcarle lo preciso en cuanto a la armonía y el contrapunto, iniciarle en las formas de la composición, con tal de que se efectúe con método: uno o dos años de práctica sistematizada con vistas al desarrollo de la técnica, ejercicios de composición y orquestación, lo suficientes para iniciar al aspirante, tras sus buenas nociones de piano; porque no se trata de párvulo, ni de aprendiz, sino de un compositor en ciernes. Ninguno de nosotros tuvo tal suerte.

Balakirew hacía cuanto podía y sabía en nuestro favor, pero no le era factible proceder del modo adecuado, en parte, a causa de la época, pues por entonces las cosas no estaban muy claras ni en Rusia ni en otros países; la naturaleza del país, semi tártara y semi rusa fluctuaba en-

tre el nerviosismo e impaciencia tártaros, prontos a entusiasmarse y desanimarse alternativamente, brillando por su talento, independiente y notorio, que no había tropezado en su desarrollo con ningún obstáculo, y la autosugestión ilusionadora y pereza netamente rusas. El temperamento de Balakirew sentía sincero afecto y amistad por las personas que despertaban su simpatía, estando asimismo dispuesto a odiar y despreciar súbitamente al que no sabía conquistarse su cordialidad. Estas complicadas contradicciones de su carácter, le hacían enigmático y atrayente a la vez, conduciendo por el tiempo a consecuencias inesperadas e inverosímiles.

Yo era el más joven entre sus discípulos, pues apenas contaba diecisiete años y estaba falto de técnica; además, ignoraba la armonía y el contrapunto, desconociendo también los principios que rigen las formas musicales. Lo que debía haber hecho Balakirew era sentarme al piano e interpretar ordenadamente, cosa que habría logrado con facilidad, puesto que yo le respetaba y seguía sus consejos; mas no procedió así, sino que dijo sentenciosamente que nunca sería pianista; por eso descuidó este aspecto como cosa sin importancia. Debiera haberme dado algunas lecciones de armonía y contrapunto, hacerme escribir repetidas fugas, explicándome la secuencia de las formas musicales, cosa que no le era posible, por no haber cursado tales enseñanzas sistemáticamente y, además, porque no lo consideraba absolutamente necesario. Por eso mismo nunca nos aconsejó estudiásemos con otro profesor. Como tras nuestra presentación me ordenó compusiese una sinfonía, me cortó la retirada, sin permitirme dedicar tiempo a los estudios de técnica. Yo, que desconocía los nombres de todos los intervalos, que en armonía sólo sabía la infeliz prohibición de las quintas y octavas paralelas, que ni siquiera sospechaba

lo que era un doble contrapunto, una cadencia o una construcción de períodos musicales, me puse a componer una sinfonía, tomando como modelos la obertura de *Manfredo*, la tercera sinfonía de Schumann, el *Príncipe Cholmski*, la *Jota Aragonesa*, de Glinka, y *El Rey Lear*, de Balakirew. En cuanto a los instrumentos, las pocas nociones que tenía sobre ellos las debía a la lectura del *Monje*, de Berlioz, y de las partituras de Glinka. De las trompetas y trompas, ni tenía idea, por lo cual confundía a cada paso las naturales con las cromáticas; pero mi maestro ignoraba también todo eso, y si sabía algo era lo aprendido en Berlioz. Los instrumentos de cuerda no los conocía claramente; en cuanto al arqueado y las claves, carecía de nociones, escribiendo *legati* interminables imposibles de ejecutar; tampoco sabía gran cosa sobre la doble cuerda y los acordes, ateniéndose ciegamente a las tablas de Berlioz. Balakirew desconocía todo esto, pues sus ideas sobre los sonidos del violín eran bastante confusas. Aunque yo me daba cuenta de que ignoraba mucho de lo necesario, creía que Balakirew lo sabía todo; porque se daba gran maña en ocultar a nuestros ojos aquello que no dominaba. Respecto del colorido orquestal y los enlaces entre los diferentes grupos instrumentales, tenía mucha práctica; sus consejos me fueron de gran utilidad.

En mayo del 1862, terminé la composición e instrumentación del primer tiempo, *scherzo* y final de mi sinfonía despertando este último admiración general. Mis repetidos intentos para componer un *adagio* fracasaron; no podía esperarse otra cosa, puesto que nos afrentábamos de escribir una melodía cantable desarrollada con alguna extensión; el temor a parecer vulgares paralizaba toda sinceridad.

Todos los sábados de aquella primavera fuí a la ter-

tulia de Balakirew, anhelando llegase aquel día. También visité algunas veces a Cuí, que por entonces regentaba una pensión en la que se alojaban los futuros cadetes de la Escuela de Guerra. Cuí poseía dos pianos de cola, en los que tocábamos a ocho manos Balakirew, Mussorgski, su hermano Filaret, Cuí y Dimitri Stassow, asistiendo W. W. Stassow en ocasiones, interpretando el *scherzo* del *Hada Mab*, el *Baile en casa Montecchi* y *Capuletti*, de Berlioz, en la transcripción hecha por Mussorgski. A cuatro manos ejecutábamos la obertura del *Prisionero del Cáucaso* y *El Hijo del Mandarín*, de Cuí, como también las páginas de mi sinfonía, a medida que les daba el último toque. Mussorgski cantaba con Cuí fragmentos del primero, que por cierto tenía una bonita voz de barítono, que sabía emitir divinamente, mientras Cuí lo hacía con voz natural.

En mayo salió Balakirew para el Cáucaso a tomar baños; Mussorgski y Cuí fueron al campo; mi hermano estaba navegando; mi madre y mi tío alquilaron una casita veraniega en Finlandia. Como yo tenía que partir en viaje al extranjero, a bordo del *Almas*, tenía que pasar aquel verano en Kronstadt, para presenciar cómo aparejaban el buque, dedicando poco tiempo a la música, sin componer nada, sin que sepa a qué atribuirlo. Los días pasaban lentos, inútiles, entre camaradas que no eran muy simpáticos; en general, poco bueno puede decirse de la mentalidad de los cadetes; todavía reinaba entre ellos el espíritu de las academias de la época de Nikolai, transcurriendo las horas entre chistes y bromas de mal gusto, rebeldías contra la superioridad, caracterizándose por su lenguaje soez y las disensiones tradicionales, así como por sus cínicas relaciones con el bello sexo. La carencia de interés intelectual igualaba al desprecio sentido por las ciencias e idiomas. Aquel verano, durante las

maniobras de tiro, celebrábanse francachelas y orgías, característica imperante en las escuelas navales por entonces. Aquel ambiente no era el adecuado a las tendencias artísticas; las naturalezas amantes de la estética no podían sentirse a gusto en él, si por casualidad había alguna entre los cadetes, siendo imposible escapar nadie a la influencia de la vida vulgar y la rutina militar.

Entre las obras maestras de la literatura, sólo pude conocer por entonces las de Puschkin, Lermontow y Gogol; aunque iba pasando de una clase a otra superior, escribía con detestable ortografía; de historia, física y química no aprendí nada; en las matemáticas puras y aplicadas, obtuve notas aceptables. Los ejercicios de remo, navegación a vela y aparejo del barco, no eran de mi devoción; lo único que me gustaba era izar las velas, trepar a los mástiles, maniobrar las jarcias; lo que me deleitaba era los baños; varias veces dimos dos vueltas y media al casco del buque, sin descansar; nunca me mareé ni temí los peligros del mar, mas no por ello me gustaba la navegación, ni mostré disposición para ella; en cuanto a serenidad y capacidad administrativa, jamás las tuve. El viaje alrededor del mundo puso de manifiesto claramente que no servía para gritar, ni reconvenir, para arengar, castigar o tratar en tono de superioridad a los subordinados. Por entonces imperaba todavía el régimen de la cuerda de cáñamo y las bofetadas, habiendo veces que, muy a pesar mío, me veía obligado a presenciar aquellos castigos, en que aplicaban doscientos o trescientos azotes a la espalda desnuda de los marineros, ante toda la oficialidad, mientras la víctima imploraba, temblando: "¡Tenga lástima vuestra merced!".

Ya dije anteriormente que supe ponerme a tono con mis compañeros; mas, a partir del segundo o tercer curso, sentí extremada timidez; en una ocasión me dió una

bofetada, sin motivo, un condiscípulo y no reaccioné. No obstante era bien visto por los camaradas; procuraba distanciarme de sus querellas, ateniéndome al inédito Código de Compañerismo. No sentía temor ante los superiores, ya que mi comportamiento no era malo. En el último año, cuando nombraron a mi hermano director de la Escuela, comencé a estudiar un poquito más, saliendo de allí con el número seis entre los sesenta o setenta cadetes.

Cuando conocí a Balakirew, me dí cuenta de que precisaba leer y adquirir nuevos conocimientos históricos, literarios y artísticos. Sirvan estos renglones de prueba de gratitud. Balakirew, que sólo era bachiller, pues no terminó sus estudios universitarios en Kazán, era hombre que había leído muchísima literatura e historia rusas, pareciéndome cultísimo. Por entonces nunca hablamos de religión, no obstante, sospecho era librepensador. En cuanto a mí, no era devoto ni impío, pues no sentía interés por las cuestiones religiosas, porque, aunque educado en ambiente familiar muy piadoso desde mi infancia, mostré bastante indiferencia hacia Dios. Por la mañana y por la noche, y cuando me llevaban a misa, solía rezar por mandato de mis padres. Cosa extraña: cuando oraba dejaba escapar alguna blasfemia, con el fin de comprobar si Dios me castigaba, y, como no llegaba el castigo, surgieron dudas en mí, aunque, a veces, me arrepentía, reprochándome el modo de proceder; lo que sí puedo asegurar es que este sentimiento no era profundo ni arraigado, pareciéndome que esos estados de ánimo pertenecen a la categoría de lo que los psiquiatras llaman *ideas fijas*. En la escuela iba a misa todos los domingos, aburriéndome mucho; en cambio siempre me gustó la misa arzobispal de Tichwin, con sus bellos cantos. Todos los años tomaba la comunión por Pascuas; a veces

esta ceremonia me infundía piedad, otras me mostraba insensible. Durante los dos últimos cursos, fueron varias las veces que oí exclamar a mis camaradas: "¡No hay Dios; todo eso son cuentos infantiles!", compartiendo su opinión. Nunca llegaron a preocuparme tales ideas, sin meditar jamás sobre ellas. Mi piedad, débil en sí, desaparecía poco a poco sin que sintiese sed espiritual. Recuerdo que teniendo doce o trece años, no mostré aversión por el librepensamiento, importunando a mi madre con preguntas sobre la libertad de conciencia, diciéndole que, a pesar de que en este mundo todo ocurría de acuerdo con la voluntad de Dios, que todos nuestros actos dependen de El, el hombre goza de libertad para obrar a su antojo y que, por consiguiente, la voluntad de Dios queda anulada con ello; porque de no ser así no consentiría las maldades de los hombres para castigarlas luego. Claro que no me expresaba con tal claridad, y, no obstante pensaba de este modo, sin que mi madre pudiera refutar el razonamiento.

El ambiente fué algo mejor en las últimas dos clases; en ellas había dos compañeros, J. A. Bronewski y el príncipe A. D. Myschetzki, con los que sostenía animadas conversaciones sobre música, especialmente cuando conocí a Kanille y Balakirew; con el príncipe trabé amistad sincera y cordial. No pasaré en silencio el primer episodio romántico de mi juventud; en el verano de 1859, me enamoré de una bella señorita, en Reval, y, como mi pretendida me doblaba en edad, tratábame como un niño, dejándose cortejar, tal vez para divertirse conmigo. Al año siguiente visité de nuevo Petersburgo, y, como mi pasión se moderó, nos vimos de tarde en tarde, enfrascándome en la prosa de la vida escolar. En sociedad me mostraba torpe y cohibido ante el bello sexo, como la mayoría de los mozalbetes.

De los tres o cuatro meses del verano de 1862, casi no recuerdo nada. En septiembre levó anclas el *Almas*, emprendiendo la vuelta al mundo; mi hermano y su familia volvieron a Petersburgo con nuestra madre y el tío, regresando también Balakirew, Cuí y los demás de quienes me despedí en el muelle; dos días después salíamos de Kronstadt.



CAPITULO QUINTO

(1862-1865)

*En aguas extranjeras.—Inglaterra y la costa de Libau.—
El contralmirante Lessowski.—América.—Estancia
en los EE. UU.—El Pacífico.—De Nueva York a
Río Janeiro y regreso a Europa.*

Tras haber visitado Kiel, llegamos a Gravesend (Inglaterra) tres días después; como los mástiles del velero eran cortos hubo que sustituirlos, así como las jarcias, permaneciendo allí cuatro meses, que aprovechamos para hacer dos viajes a Londres y ver la Abadía de Westminster, la Torre, el Palacio de Cristal, Convent-Garden y otras cosas notables; no recuerdo la ópera que oí.

En el velero éramos cuatro guardias marinas, todos del mismo curso; nuestro camarote era muy pequeño y no se nos permitía sentarnos a la mesa de los oficiales, ni se nos confiaba cargos de responsabilidad, haciendo guardias sucesivamente como ayudantes del oficial de turno, cosa que nos dejaba mucho tiempo libre; como a bordo había una biblioteca bastante buena, leíamos y discutíamos mucho. Las tendencias del 60 llegaron hasta nosotros; en el buque había liberales y reaccionarios; se leía a Buckle (en boga por entonces), a Macauley, Stuart Mill, Belinski, Dobroljubow, y otros, además de muchos libros ingleses y franceses, entre los que figuraban varias historias de la Revolución Francesa y enciclopedias, que motivaban polémicas. Era la época de

Herz y Ogarew, cuya revista *Kolokol* ("La Campana"), recibíamos. Surgió la rebelión polaca; yo siempre tuve simpatía por las tendencias liberales.

Mi madre y mi hermano sostenían correspondencia con Cuí y Balakirew; éste me hizo escribir un *andante* para mi sinfonía, que esbocé basándome en un tema ruso que me había enviado, trabajo que terminé durante la estancia en Inglaterra, remitiéndole la partitura.

Como a bordo no había piano, lo escribí de memoria, interpretándolo una o dos veces en uno que hallé en una taberna del puerto. Balakirew me escribió que mi *andante* había gustado a la reunión, juzgándolo la mejor página de mi sinfonía; no obstante, me propuso unas enmiendas que acepté.

En Londres adquirí un armonium pequeño, que tocaba con frecuencia para distraerme con mis amigos. A fines de febrero, cuando el velero estuvo listo, recibimos orden inesperada; la insurrección polaca se extendía, diciéndose que los rebeldes recibían armas del extranjero, por Libau, y nuestro buque volvió al Báltico para vigilar la costa de aquella región y detener a los transportes con armas para Polonia. En los juveniles corazones de algunos de nosotros, ardía secreta simpatía por la causa de la libertad de una nación independiente oprimida por su hermana mayor, cosa que considerábamos injusta, pero había que servir a la patria con lealtad. El velero dejó las costas, inhospitalarias y brumosas, de Inglaterra, con rumbo a Libau; durante la travesía tuvimos que aguantar violenta tormenta; el barco se balanceaba tanto que fué imposible preparar comidas calientes; yo no sentí las angustias del mareo.

Pasamos cuatro meses en las costas bálticas, tocando de vez en cuando en Libau y Polangen para carbonear. Nuestro buque cumplió quizá su misión de evitar el

contrabando de armas; lo cierto es que nunca dimos con embarcación sospechosa. Un día apareció en el horizonte el humo de un vapor, dirigiéndonos hacia él a toda máquina, sin lograr alcanzarlo. Los cruceros ante Libau fueron aburridísimos, debido al mal tiempo continuo y las borrascas; además, la capital ningún atractivo tenía para nosotros, y Polangen menos aún; para distraernos dábamos paseos a caballo; mis aficiones quedaron alestargadas, recurriendo a la lectura para entretenerme.

En junio o julio se nos llamó a Kronstadt para incorporarnos a la escuadra del almirante Lessowki; cuatro días después salimos con ella, compuesta de una fragata, dos corbetas y dos veleros. El buque-almirante era la fragata "Alexandra Newski". En Kronstadt salté a tierra y visité Petersburgo y Pawlowsk, sin lograr ver a mi familia y amigos. En Pawlowsk dirigía Johan Strauss una orquesta por entonces, oyendo *Una Noche en Madrid*, de Glinka, que me gustó muchísimo.

Cuando la escuadra estuvo en alta mar, cada unidad siguió el rumbo señalado; al llegar a Nueva York, donde nos reunimos, se nos dijo que la expedición obedecía a medidas militares, por temerse guerra con Inglaterra a causa de la insurrección polaca; que salimos con la misión de vigilar a los mercantes ingleses que cruzasen el Atlántico; el objeto era llegar a Nueva York sin que nos viesen aquéllos; por eso pusimos proa al Cabo Norte para ir a América, pues con el rodeo evitamos las aguas surcadas entre Inglaterra y el Nuevo Mundo, siguiendo ruta en que no encontramos ninguno. En Kiel carboneamos. El objeto de nuestro viaje quedó en secreto. De Kiel fuimos directos a Nueva York, haciendo a vela la mayor parte de la travesía, porque la provisión de carbón no bastaba, invirtiendo sesenta y siete días. Una vez doblada la costa Norte inglesa, no vimos ya barcos.

En el Atlántico luchamos con vientos tormentosos contrarios y, aunque desplegamos todas las velas, hubo veces que en varios días no logramos avanzar una milla. El tiempo era frío y húmedo, faltando, con frecuencia, la comida caliente, pues las gigantescas olas jugaban con el velero como con una pelota. Había que cruzar la zona de los tornados, que durante esa época soplan a lo largo de la costa norteamericana, a través del Atlántico, hacia las playas inglesas; un día notamos que nos internábamos en la zona de una de esas borrascas, pues la brusca bajada del barómetro y el calor sofocante nos lo anunciaron; el viento aumentó su violencia por momentos, variando su dirección continuamente; el oleaje imponía; sólo nos quedaba una vela pequeña.

Llegó la noche; los relámpagos iluminaban el horizonte, pareciendo que el velero iba a zozobrar. El barómetro nos indicó, al llegar el día, que había cesado el peligro; habíamos pasado casi por el centro del tornado, sin sufrir percance, aunque la tormenta seguía molestándonos.

Cruzamos la corriente del Golfo, ya cerca de la costa americana. Recuerdo nuestro asombro y alegría al subir a cubierta al día siguiente y ver que el aspecto del mar había variado por completo; su gris verdoso trocóse en intenso azul; el frío penetrante cedió al calor del sol; el tiempo era espléndido, hallándonos en los trópicos como por encanto. Del agua surgían multitud de peces voladores y la superficie del mar brillaba por la noche con espléndida iluminación fosforescente. A la mañana siguiente disfrutamos del mismo panorama; tomamos la temperatura del agua: 18° Réamur. Al llegar el tercer día sobrevino la reacción: cielo gris, mar gris verdoso, aire frío; la temperatura del agua era de 3 o 4° R., no viéndose ya peces voladores.

La costa americana surgió ante la proa un día de octubre; subió un práctico y pasamos la desembocadura del Hudson, anclando en Nueva York, donde nos esperaban los otros buques de la escuadra.

De octubre de 1863 hasta abril de 1864 estuvimos en los EE. UU. entre Nueva York, Anápolis y Baltimore; en el segundo puerto tan intenso era el frío, que el velero y una corbeta quedaron aprisionados entre hielos.

Desde Nueva York los oficiales y guardias marinas fuimos a ver el Niágara, a bordo de un vaporcito que remontó el río hasta Albany, tomando allí el tren. Las riberas del Hudson son pintorescas; el Niágara nos produjo soberbia impresión; creo que fué por noviembre. Los árboles estaban cubiertos de follaje multicolor y el tiempo era magnífico. Trepamos sobre las rocas, tratando de avanzar todo lo posible por debajo del salto de agua; luego tomamos una lancha y nos aproximamos a la catarata por el lado canadiense; la emoción que produce desde sus varios puntos no puede compararse con nada en el mundo. Sobre una roca, junto al salto, hay una torre a la que se llega desde la isla de las Cabras por un ligero puente; el islote divide la catarata en dos brazos; el unidense y el canadiense; nada da idea de su estruendo, que se oye a muchas millas de distancia.

El velero cambió de nuevo sus mástiles en Nueva York. Durante nuestra estancia estalló la guerra llamada *de los esclavos*, entre los Estados del Norte y del Sur, siguiendo con sumo interés los acontecimientos desde los primeros, que, bajo la presidencia de Lincoln, luchaban por la libertad de los negros. En Nueva York oí *Roberto y Fausto*, de Gounod, interpretados bastante mal. Por entonces tenía la música abandonada, pues sólo de vez en cuando me sentaba al armonium para distracción de todos, o acompañaba a Mr. Thompson, el práctico ameri-

cano, que tocaba el violín, interpretando muchos himnos nacionales y cantos del país, admirándose de que pudiese acompañarle una melodía que oía por vez primera.

En abril de 1864, desapareció el peligro de guerra con Inglaterra, no teniendo ya que espiar a los mercantes ingleses; recibimos la orden de aprestarnos a surcar las aguas del Pacífico, doblando el Cabo de Hornos (lo cual quería decir diésemos la vuelta al mundo), viaje que lo mismo podía durar dos años que tres. La corbeta *Warjag* recibió las mismas instrucciones, mientras los otros buques debían regresar a Europa. Nuestro capitán no se mostraba ganoso de emprender aquel viaje; yo, sí. Apenas me acordaba de la música; las cartas de Balakirew eran pocas; las mías, también; la idea de ser músico y compositor iba esfumándose en mí, fascinándome la visita a los países exóticos, aunque, en el fondo, no gustaba de la carrera emprendida, por ajustarse poco a mi carácter.

En abril pusimos proa a Río Janeiro, haciendo el viaje en sesenta y cinco días, y a vela. Tardamos, porque el *Almas* no podía navegar a grandes velocidades, a pesar del doble cambio de los palos; además, nuestro capitán era de carácter tímido y siempre navegábamos a poca vela, que achicaba a medida que aumentaba el viento.

El viaje se inició en condiciones idénticas a la travesía precedente, acompañados de brisas frías y tormentas, aunque el Atlántico no se mostró tan cruel. A medida que nos aproximábamos al Sur, disfrutábamos de mejor tiempo; el firmamento se aclaró, las brisas se suavizaron entrando por fin en la zona del monzón y cortando el Trópico de Cáncer. El tiempo era magnífico; el viento templado y constante; el mar ligeramente rizado; el cielo azul, con blancos cúmulos, fué panorama invariable mientras permanecimos en el bendito paraje del monzón. ¡Hermosos días, preciosas noches! El má-

gico azul marino del día alternaba con la fantástica fosforescencia nocturna; el crepúsculo acortaba cada vez más y el cielo meridional presentaba siempre nuevas constelaciones. ¡Qué esplendidez la de la Vía Láctea con su Cruz del Sur! ¡Cómo refulgía Canope en la constelación de Argos! ¡Y las estrellas del Centáuro, la rojiza Antares del Escorpión, que desde Rusia se ve tan pálida?

A medida que nos acercábamos al Ecuador, igualaba la temperatura del día y de la noche: de día 24° R. a la sombra, de noche 23°. Yo no sentía calor; el monzón deja sentir un fresco templado; de noche hacía calor en el camarote; por eso prefería la guardia nocturna, para respirar aire fresco y hartarme de admirar el cielo y el Océano.

A los dos días fondeamos en Porto-Grande (Islas de Cabo Verde), paraje pedregoso, pobre en vegetación, pueblecito junto a los depósitos de combustible, sin interés; recuerdo, dimos un paseo montados en asnos, que los negritos trataban sin piedad con sus puntiagudos palos. Aprovechados de víveres y carbón, continuamos el viaje a Río Janeiro, apareciendo la costa brasileña el 10 de junio. La roca llamada *El Pílon*, nos indicó la entrada a la bahía; anclamos en la rada.

¡Bello paisaje! La bahía está limitada por círculos de verdes colinas, sobre las que domina el Corcovado; a sus pies se extiende la capital; por sus calles y puerto circulan negros de todos los matices, desde el color café hasta el carbón, vestidos con camisa y pantalón o semidesnudos; brasileños con *chaquet* y sombrero de copa; en el mercado hay enormes cantidades de naranjas, mandarinas, riquísimos plátanos, viéndose también monos y loros. Es un mundo nuevo que aguarda en el otro hemisferio, en el que es invierno en junio, al contrario que en Europa.

Hicimos muchas excursiones por los alrededores, disfrutando de la exuberancia de la Naturaleza, de fantásticos espectáculos. Lo que más me gustó fué el Jardín Botánico, con su típica avenida de palmeras reales que, cual columnas, se alzan enhiestas hasta altura considerable, admirando también los múltiples árboles raros y las plantas indígenas y asiáticas. Los diminutos colibrís revolotean entre el ramaje; gigantescas mariposas se balancean posadas en las flores; por la noche brillan numerosísimas luciérnagas que cruzan los aires.

En Río estuvimos cuatro meses; tras nuestra agradabilísima estancia pusimos proa al Sur, a Cabo de Hornos. A la altura de la isla de Santa Catalina, sopló un viento pampero violento que encrespaba las olas de un modo amenazador. El capitán tenía encendida la caldera; la hélice quedaba a cada instante al descubierto, causando enorme trepidación, que abrió una vía de agua, lo que no permitió continuásemos navegando, teniendo que regresar a Río para reparar la avería. De allí enviamos una memoria a Rusia, sobre las malas condiciones del buque, para dar la vuelta al mundo; la reparación nos tuvo en Río hasta octubre, cuando recibimos orden de Petersburgo de regresar a Europa.

El velero salió para Cádiz, donde tenía que aguardar nuevas instrucciones; tardamos unos sesenta o sesenta y cinco días, presenciando las mismas escenas que a la ida, mas en orden inverso. Pasado el Ecuador pudimos observar durante dos noches una extraordinaria fosforescencia en el mar; al parecer nos internamos en el llamado *Mar Sargazo*, paraje rico en algas y moluscos, que aumentan considerablemente el fulgor fosfórico. Soplaban un monzón bastante fuerte y la superficie del mar presentaba cierta agitación. Desde el barco hasta el horizontes se veía una inmensidad resplandeciente que proyectaba sus refle-

jos sobre las velas; el que no lo ha presenciado no puede imaginar tan fantástica belleza. Al llegar la tercera noche decreció el fulgor, y el Atlántico recobró su aspecto ordinario. A mediados de diciembre llegamos a Cádiz, internándonos en el Mediterráneo tres días más tarde, siguiendo instrucciones, para incorporarnos a la escuadra del almirante Lessowski, en Villa-Franca. Esta escuadra estaba a las órdenes del príncipe heredero Jorge-Alejandro, que invernaba en Niza a causa de su salud. Tocamos en Gibraltar, visitando las fortificaciones talladas en roca viva; luego en Mahón, en la isla de Menorca.

Desde Villa-Franca hicimos excursiones a Toulón, Génova y Spezzia, yendo de Toulón a Marsella y desde Génova a Villa Pallavicini. En Villa-Franca, los días libres de servicio frecuenté el lindo paseo de Nizza; sus pintorescas rocas, olivos y naranjos, su hermoso mar, despertaban en mí agradables recuerdos; también visité Mónaco, yendo en un vaporcito; el *Bulldogg*, de desagradable marcha, pues yo, que resistí las mayores tormentas en el Atlántico, no pude evitar el mareo. También probé suerte en la ruleta; tras haber perdido algunos doblones, salí del salón; no me gustó aquello.

Durante las escapadas a tierra interpretaba fragmentos de *Fausto*, de Gounod, que oí en Nueva York, ópera de moda por entonces; tuve que adquirir la partitura, a petición de mis amigos; a decir verdad, a mí también me gustaba mucho aquella música.

Ascendimos a alféreces; ¡ya éramos oficiales! En abril murió el príncipe heredero; su cadáver fué trasladado con gran solemnidad a bordo de la fragata *Alexander Newski*, y toda la escuadra zarpó para Rusia, tocando en Plymouth y Kristiansund, fondeando en Kronstadt a últimos de abril. Mi viaje al extranjero tocaba a su fin; conmigo traía numerosos e inolvidables recuerdos de la exu-

berante naturaleza de exóticos países y vastísimos mares, desagradables impresiones de la vida de mar, tras una ausencia de dos años y ocho meses. La música quedó arrinconada, la actividad artística aletargóse en mí, tanto que, durante el verano siguiente, que pasé en Kronstadt, nada hice. Las entrevistas con mi familia y Balakirew fueron contadas, y al llegar el estío nos dispersamos, pudiendo decirse era un oficial aficionado que oía y practicaba algo de cuando en cuando, desvaneciéndose los ensueños del artista, sin sentir añoranza.



CAPITULO SEXTO

(1865-1866)

Vuelta a mis aficiones musicales.—Presentación de Borodín.—Mi primera sinfonía.—Balakirew y su grupo.—Estreno de mi sinfonía.—La obertura sobre temas rusos.—Una canción.

Una vez desmantelado el *Almas*, en septiembre de 1865, me trasladaron a Petersburgo, iniciando la vida de Corte y de sociedad.

Mi familia dió por terminado el veraneo; Balakirew, Cui y Mussorgski, volvieron a la capital y reanudamos las tertulias, que despertaron en mí la afición a la música. Durante mi estancia en el extranjero ocurrieron muchas cosas en el mundo musical: fundaron la Escuela Libre de Música cuyos conciertos dirigían Balakirew y Lomakin; en el teatro "María" estrenaron *Judith*, figurando desde entonces su autor, Sseroff, entre los compositores de fama; Ricardo Wagner visitó Petersburgo, invitado por la Sociedad Filarmónica, y dió a conocer al público sus obras, que dirigió personalmente; a partir de sus conciertos los directores siguieron su ejemplo, volviendo la espalda al público para tener la orquesta a la vista.

En una de mis primeras visitas supe que en la reunión había surgido un valor nuevo y prometedor: A. Borodín, que estaba aún de veraneo. Balakirew tocó algunos trozos del primer tiempo de la sinfonía en *mi* bemol mayor, compuesta por Borodín, que me produjeron asom-

bro. Poco después llegó a la capital, entablando estrecha amistad conmigo, a pesar de tener diez años más que yo. También conocí a su esposa Catalina Sergejewna. Por entonces Borodín era profesor en la Academia Militar de Medicina y vivía allí; mi sinfonía, interpretada a cuatro manos por Balakirew y Mussorgski, fué muy de su agrado; aunque no había terminado la primera página de la suya en *mi* bemol mayor, tenía ya reunido el material de las siguientes, cuya música escribió durante el veraneo en el extranjero. Aquellos fragmentos despertaron en mí indescriptible entusiasmo, apreciando poco a poco los primores del primer tiempo; desde entonces visité a Borodín con frecuencia, demorando nuestras entrevistas, tanto que algunas noches me quedé a dormir en su casa; en aquellas visitas hablábamos mucho de música y me daba a conocer los borradores y fragmentos de su sinfonía. Sus conocimientos sobre orquestación práctica superaban a los míos de mucho, pues tocaba el violoncelo, la flauta y el oboe. Borodín era hombre ilustrado, pero brusco, que brillaba en sociedad por su gracejo.

En ocasiones le encontraba trabajando en su laboratorio y, terminada la tarea, subíamos a su habitación y charlábamos sobre música o tocábamos el piano. Algunas veces interrumpía la conversación y corría al laboratorio para ver si alguna de sus preparaciones se había evaporado o quemado; a medida que se alejaba se oía en el pasillo una serie de atrevidas nonas o séptimas *in crescendo*. Catalina era simpática e instruida, tocaba muy bien el piano e idolatraba a su esposo.

La oficialidad del *Almas* se alojaba en el puerto de barcas; yo vivía en calidad de huésped, en casa de un tipógrafo, y comía con mi hermano en la Escuela Naval; el servicio reclamaba poco tiempo, sólo dos o tres horas en la oficina de mando, cuyo jefe era, redactando oficios

y comunicados que comenzaban con la frase de rigor: "*Tengo el honor de poner en conocimiento de V. E....*", o "*Adjunto remito un comunicado, suplicando a V. E....*".

Mis visitas a Balakirew y a Cuí eran frecuentes; en algunas ocasiones pasé la noche en sus casas, pues ellas eran el punto de reunión integrada por Balakirew, Mussorgski, Borodín, W. W. Stassow y otros, tocando mucho a cuatro manos. Balakirew me instaba a que trabajase de nuevo en mi sinfonía; compuse un trío para el *scherzo*, instrumentándolo de conformidad con sus advertencias, escribiendo la partitura en limpio. Balakirew me prometió interpretarla en un concierto de la Escuela Libre de Música, mandando se distribuyesen las partes. ¡Horrible partitura! de la que hablaré más adelante; ahora sólo diré que emprendí raudo vuelo sin saber siquiera si podía sostenerme en el aire. El concierto estaba anunciado para el 19 de febrero, en la sala de la Duma, y fué precedido de los dos ensayos acostumbrados. El arte de dirigir era profundo misterio para mí, devorando con la mirada a Balakirew que dominaba el secreto. Las clases nocturnas de la Escuela Libre de Música, sus anécdotas sobre ellas y otras cuestiones musicales, encerraban místico encanto para mí, dándome cuenta de que era un muchacho que, si bien había escrito algo de música, en el fondo lo ignoraba todo, simple oficial de marina que aun no sabía tocar bien el piano. En cambio me codeaba con artistas de valía, sobre todo con Balakirew, que lo sabía todo, a quien admiraban como músico consumado. Por entonces Cuí publicaba sus críticas en las *Noticias de Petersburgo*, despertando mi cariñosa admiración por sus composiciones y su importancia en la vida artística de la capital; en Mussorgski y Borodín veía compañeros; este último no había estrenado

nada todavía y en orquestación estaba a mi altura, aunque conocía mejor los instrumentos; Mussorgski era excelente pianista y cantaba bien, aunque su voz había decaído algo; además estrenó dos obritas: el *scherzo* en *si* mayor y un coro de *Edipo*, que dirigió A. Rubinstein; no obstante tampoco sabía más que yo en cuanto a orquestación, pues ambas composiciones pasaron por las manos de Balakirew; no era músico de profesión, pues estaba empleado en un ministerio y escribía música en los ratos de ocio. Borodín me dijo conoció a Mussorgski, en sus mocedades en un hospital, estando él de practicante de turno y el otro de oficial de guardia; que poco después se encontraron en casa de un conocido; que el joven teniente hablaba francés a la perfección y cortejaba a las muchachas tocando melodías de *El Trovador*. ¡Cambian los tiempos! Balakirew y Cuí tratábanle con superioridad, a pesar del afecto que por él sentían, pues, aunque mostraba talento, abrigaban pocas esperanzas, creyendo carecía de algo, que precisaba de guía y consejero. Balakirew dijo: "*está falto de inteligencia; concibe débilmente*". En cuanto a Cuí, su opinión era: "*sabe poco de música sinfónica, de las formas instrumentales y orquestas; mas le tengo por maestro en el canto y la ópera*". Cuí veía en Balakirew un gran conocedor de la sinfonía, la instrumentación y formas musicales, negándole pericia en la ópera y el canto; así se completaban y se creían peritos y grandes. Borodín, Mussorgski y yo éramos inexpertos y minúsculos, por eso tratábamos a Cuí y Balakirew como superiores, aceptando sus opiniones como indiscutibles y adoptándolas; ni uno ni otro nos necesitaba para nada; en cuanto a los demás, ya dije que Balakirew era para mí el *alfa* y *omega* en todo, mi ídolo.

Los ensayos transcurrieron felizmente, mirándome los

músicos como pájaro raro, a causa de mi uniforme. Llegó el concierto; el programa estaba integrado por el *Requiem*, de Mozart, y mi sinfonía. La cosa fué bien; fuí llamado por el público, que se extrañó también al ver mi indumentaria, siendo muchos los que me felicitaron.

No me sentí nervioso antes del concierto; en los estrenos nunca he perdido la serenidad; la prensa me alabó sin exceso; Cuí publicó en su periódico un artículo benévolo, diciendo que mi sinfonía era la primera entre las rusas (pues no se acordaba de Rubinstein), lo cual me hizo creer era el mejor compositor de sinfonías en Rusia. Poco después del estreno se celebró un banquete en honor de los pertenecientes a la Escuela Libre de Música, al que me invitaron, pronunciándose discursos y bebiéndose a mi salud.

En la primavera de 1866 se interpretó de nuevo mi sinfonía, pero no la dirigió Balakirew. Durante las vísperas mayores, cuando estaban prohibidas las representaciones teatrales, la dirección de los Teatros Imperiales organizaba conciertos sinfónicos, dirigidos, en un principio, por Karl Schubert, y por K. N. Ljadow al fallecer aquél; la dirección del teatro mostró deseos de incluir en el programa mi sinfonía, sin que haya podido saber por qué; quizá fué por presión de Balakirew; facilité la partitura y la sinfonía gustó bajo la dirección de Ljadow; no me invitaron a presenciar los ensayos; por lo visto la dirección y Ljadow hacían poco caso de mí; por mi parte no me satisfizo mucho la interpretación, a pesar de que no fué mala, pero me ofendió no me invitasen a presenciar los ensayos; además, ¿cómo podía satisfacerme Ljadow, cuando yo tenía mi ídolo? El grupo Balakirew no miraba con buenos ojos a Ljadow como director de orquesta, ni a nadie más que a su caudillo;

Cuí, por su parte, consideraba a Balakirew como director de orquesta no inferior a Wagner y Berlioz; hay que hacer constar que Cuí nunca vió al último al frente de los músicos. Balakirew estaba poseído de su supremacía y nosotros no conocíamos más directores que A. Rubinstein y Ljadow; el primero distaba mucho de ser notable en este aspecto, mientras Ljadow iniciaba su decadencia, motivo de sus vicios. Karl Schubert dejó muy buen recuerdo; en cuanto a directores extranjeros, sólo oímos a Wagner, considerado genial en este sentido; a su lado y al de Berlioz (de quien sólo se acordaba Stasow), fué situado Balakirew, cosa que a mí me parecía muy lógica; por eso no me satisfizo la interpretación de mi sinfonía en aquel concierto, aunque me llamaron a escena.

No recuerdo cómo pasé la primavera de 1866, mas no escribí música, sin saber a qué atribuirlo; supongo sería por el gran esfuerzo a que me obligaba mi falta de técnica. Gustaba de estar sentado; Balakirew no me estimuló a trabajar, permaneciendo él también inactivo, reuniéndonos por la noche con frecuencia. Por entonces él estaba armonizando los cantos populares rusos que había recopilado, trabajando en ellos, rehaciendo y corrigiendo mucho, cosa que me dió a conocer a fondo el material de los *lieders* reunidos por él, así como los principios de su armonización. El jefe tenía entonces numerosas melodías y bailables orientales, recogidos durante sus viajes por el Cáucaso, que recitaba a menudo tras haberlos armonizado y arreglado maravillosamente. En contacto con los cantos rusos y orientales fué origen de mi predilección por la música popular, a la que me entregué por completo más tarde. Recuerdo que Balakirew tenía ya escrito el borrador de su sinfonía en *do* mayor,

casi una tercera parte del primer tiempo y esbozos del *scherzo* y el *finale*.

Su interés por la proyectada ópera *El Pájaro de Fuego*, se había enfriado un poco, aunque interpretaba con frecuencia fragmentos muy bien hechos, de temas orientales en su mayoría.

En aquella época Cuí escribió la música de *Ratcliff*; Mussorgski trabajaba en *Salambó*, de la cual ejecutaba algunos fragmentos en casa de Cuí o Balakirew, que despertaban en nosotros gran entusiasmo por la belleza de sus temas e ideas, pero que eran objeto de cruel repulsa, motivo de las incoherencias y tonterías contenidas. Borodín continuaba su sinfonía, mostrando a veces algunas páginas a Balakirew para que las revisase.

Este era por aquella época mi principal alimento artístico; en el verano de 1866 concebí la idea de escribir una obertura sobre temas rusos; mi ideal eran las dos oberturas de Balakirew a los *Mil Años* y la en *si* menor, eligiendo como temas principales tres *lieders* rusos. El maestro no aprobó mi plan en absoluto, opinando que dos de ellos no ofrecían suficiente contraste, mas yo insistí en mi proyecto, quizá por tener escritas sobre dichos temas algunas variaciones con hábiles efectos harmónicos, que no quise perder.

Aquel verano lo pasé, en su mayor parte, en Petersburgo, pues sólo estuve un mes de servicio en el yate *Wolna*, en viaje por aguas finlandesas. A mi regreso escribí el borrador de la obertura, completando mi trabajo al llegar el otoño.

No recuerdo donde lo pasó Balakirew; a su regreso solía tocar con frecuencia dos temas orientales que más tarde sirvieron de motivo a su fantasía para piano, *Islamey*. El primer tema (*re* bemol mayor) lo trajo del Cáucaso; el segundo (*re* mayor), lo tomaría de algún canto

moscovita; en sus improvisaciones destacábanse cada vez más los temas de su fantasía orquestal *Tamara*; para el primer *allegro* se sirvió de un motivo que oímos los dos en ocasión de una visita hecha al cuartel de la Escolta Imperial; aun recuerdo la manera como aquellos tipos orientales estropeaban la melodía con sus instrumentos estilo balaikas o guitarras, así como algunas variaciones, que Glinka aprovechó para su *Coro Persa*.

De música extranjera, se tocaba y estudiaba en el grupo las obras de Liszt, sobre todo el *Vals de Mefisto* y la *Danza de los Muertos*; Balakirew se indignó ante el juicio emitido por A. Rubinstein sobre la última, a la que éste motejó de *necio machaqueo*, o cosa por el estilo opinión que modificó más tarde, a pesar de su poca simpatía por Liszt. También a mí me impresionó la danza desagradablemente al oírla por primera vez, reconociendo pronto su valor. El *Vals de Mefisto* me gustó sobremanera en la primera audición; compré la partitura y aprendí a interpretarla bastante bien en un arreglo que hice. Aquel año tocaba el piano asiduamente en un cuartito que alquilé por diez rublos mensuales, practicando los *Estudios diarios*, de Czerny, ejercitándome en las escalas en tercios y octavas, insistiendo en los *Estudios* de Chopin, sin saberlo Balakirew, que nunca me animó a que me perfeccionase en el piano (cosa que me hacía mucha falta), porque el maestro perdió la esperanza de que llegase a dominarlo. Yo tocaba lo mío solo y, si alguna vez se sentaba a mi lado para tocar a cuatro manos, interrumpía la ejecución si me veía dudar, diciendo era preferible dejarlo para cuando viniese Mussorgski, con lo cual me sonrojaba y confundía, tocando peor que de costumbre. Por esa parte en nada me ayudó. Yo me daba cuenta de mis progresos en el piano, mas temía mucho a Balakirew, que no se fijaba en mis adelantos, haciendo

que todos, incluso Cuí, creyesen en mi capacidad como pianista. ¡Qué época tan desagradable aquélla en que todo el grupo se burlaba de mí y de Borodín como pianistas, haciéndonos casi perder toda esperanza! Yo no llegué a tal extremo, continuando los estudios en secreto y con insistencia. Lo curioso era que en casa de mi hermano y entre mis amistades gozaba fama de pianista, rogándome todas las tardes tocase algo, extasiándose algunos, quizá por falta de comprensión; mi situación era tan equívoca como absurda.

La marina me daba poco que hacer; mi vida artística se bifurcaba: entre los del grupo era tenido por talento musical, pero mal pianista, nulo, como oficial simpático del montón; por otro, entre las damas y amistades, aparecía como oficial de marina *dilettante*, que tocaba el piano maravillosamente, profundo conocedor de la música, autor de alguna composicioncilla. Los domingos por la noche, día en que mi hermano recibía, me sentaba al piano para que bailasen algo de su gusto, casi siempre eran motivos de *La Bella Elena* o *Marta*. Durante los descansos me deleitaba interpretando, con buen estilo, fragmentos de óperas, o los asombraba con mi arte el *Vals de Mefisto*. En las veladas musicales, en casa de un amigo de mi hermano, transcribí la *Kamarinskaja* y *Una Noche en Madrid*, de Glinka, para violín, violoncelo y piano a cuatro manos. Balakirew y los suyos desconocían mis proezas, pues procuré ocultárselas.

El maestro no dió su conformidad a mi obertura; tras haber hecho algunas enmiendas, de acuerdo con sus advertencias, se avino finalmente a interpretarla en un concierto en la Escuela Libre de Música, el 11 de diciembre de 1866, en el que junto con mi obertura se dió el *Vals de Mefisto*. Recuerdo que durante un ensayo, G. J. Lomakin entornó los ojos de gusto al escuchar el vals, dicién-

dome: "¡Cuánto gustaba a Glinka semejante música!". ¿Qué quiso decirme con el vocablo *semejante*? Quizá se refiriese a música sensual y voluptuosa. El *Vals de Mefisto* entusiasmó a todos los de nuestro grupo incluso a mí. Balakirew se sentía director genial, juicio compartido por su círculo; mi obertura fué bien interpretada, gustó y me llamaron a escena. Recuerdo estaba bien de colorido, pues acerté en la instrumentación.

En diciembre de 1866, compuse mi primer canto titulado *Junta tu mejilla a la mía*, de Heine; ignoro cómo se me ocurrió tal idea, probablemente para imitar a Balakirew, cuyos *lieders* me maravillaban. El maestro aprobó este primer intento, considerando que el acompañamiento de piano no se ajustaba bien, cosa natural en mí, (según él); por eso lo varió radicalmente, poniéndolo en limpio personalmente y dándolo a la imprenta con su acompañamiento.



CAPITULO SEPTIMO

(1866-1867)

"*Rogneda*".—Actitud de nuestro grupo ante Sseroff.—
La "*Fantasia Serbia*".—Amistad con L. J. Schestakowa.—El concierto eslavo.—Intimidación con Musorgski.—Presentación de P. J. Tschaikowski.—Viaje de Balakirew a Praga.—"*Sadko*" y el *lieder*.—Análisis de "*Sadko*".

En la temporada de 1866-67, se estrenó *Rogneda*, de Sseroff, en el teatro "María", de Petersburgo; entre la composición de esta ópera y su *Judith*, transcurrieron varios años. El éxito fué clamoroso y su fama aumentó considerablemente; los amigos de Balakirew no cesaban en sus burlas, diciendo que lo único aceptable era el coro del sacrificio del primer acto y unos pasajes de otro; confieso que *Rogneda* me interesó mucho, gustándome bastante de su música, agradándome también su instrumentación, aunque la consideré algo basta, mas de mucho colorido y efecto, opinión que moderó Ljadow, y que no me atreví a exponer entre los amigos de Balakirew, pues como miembro ideal de su grupo, censuré algo, cosa que extrañaba mucho a mi hermano, a quien gustó sobremañera la ópera. Tras oírla dos o tres veces, quedaron en mi oído bastante fragmentos de ella, que interpretaba entre mis amigos con frecuencia. Sseroff inició por entonces su violenta campaña contra Balakirew, atacándole como compositor, director y músico, entablando también; po-

lémica con Cuí; los periódicos publicaban artículos diariamente; aun no he podido comprender las relaciones, anteriores a mi aparición en el horizonte musical, existentes entre Sseroff y Balakirew, por una parte, y entre Cuí y Stassow, por otra; Sseroff mantuvo estrecha amistad con Stassow y los demás, ignorando el motivo de su ruptura. Entre el grupo Balakirew, jamás se habló de ello; de vez en cuando surgía un recuerdo irónico sobre Sseroff, algo escandaloso. Cuando ingresé en el grupo, imperaba implacable hostilidad entre ellos; creo que Sseroff estaba dispuesto a ceder, con el fin de reconciliarse; pero Balakirew era irreductible. Durante la temporada de 1866-67, Balakirew trabajaba de firme en el estudio de cantos eslavos y húngaros sobre todo, coleccionando *lieder* que yo hojeaba con placer, entusiasmándome oírse los interpretar; por entonces mostró gran interés por el movimiento eslavo; en Petersburgo se constituyó una Junta eslava; los *hermanos* checos o eslavos asistían a la tertulia con frecuencia. Yo oía sus conversaciones, entendiendo poco e interesándome menos. Durante la primavera nos visitaron cien eslavos, organizando un concierto en su honor, dirigido por Balakirew, que probablemente compuso su obertura sobre temas checos para aquella ocasión; por eso la acabó con rapidez. Yo me puse a trabajar en una fantasía sobre temas serbios, aconsejado por él. Confieso que, al proyectar la *Fantasia Serbia*, no me guió el entusiasmo por la causa eslava, sino el placer que me causaban los preciosos temas que el maestro me facilitó; en la introducción hay una enmienda suya, mejor dicho cuatro compases; lo demás es mío. La interpretación satisfizo, excepto la lamentable intervención de las trompas naturales; los del grupo ignorábamos que en todas partes se empleaban ya las cromáticas de latón, ateniéndonos al criterio del maestro, fiel

a las doctrinas del *Tratado de Instrumentación*, de Berlioz, sobre el uso de las trompas y trompetas naturales, eligiéndolas de todas tonalidades para evitar tonos oscuros, calculando, combinando y esforzándonos sobremanera, cuando sólo había que consultar a un músico práctico, lo cual era denigrante para nosotros, partidarios de Berlioz, es decir, recurrir al consejo de un director de banda del montón.

En febrero de 1867, Balakirew me llevó una noche a casa de Ludmilla I. Schestakowa, hermana de Glinka, a la que conocía ya en tiempo de Miguel; allí encontramos a A. S. Dargomyshski, Cuí, Mussorgski. W. W. Stassow y otros, que comentaban la composición sobre el *Convidado de Piedra*, de Puschkin, emprendida por Dargomyshski, que discutía con Stassow sobre la *Russalka*; éste criticó con todo respeto algunos pasajes de la ópera, los recitados, sobre todo, así como algunos puntos flacos de la obra. entre ellos los múltiples *ritornellos* de las arias; entonces Dargomyshski sentóse al piano y tocó uno de ellos, cerrándolo como diciendo: "*Si no puede usted comprenderlos, es preferible callar*".

Entre los asistentes estaba la señora Sotowa, hermana de la cantante L. J. Karmalina, famosa en tiempos de Glinka y Dargomyshski; esta señora cantó con aplauso de todos algunos *lieders*, entre ellos el *Pez de Color*, de Balakirew; gustóme su modo de cantar, induciéndome a componer algunas canciones, pues hasta entonces sólo compuse una; durante la primavera escribí tres: la *Canción Oriental*, la *Canción de Cuna* y *Mis lágrimas brotan*, con acompañamientos propios.

A partir de aquella visita fui asiduo asistente a la reunión de Ludmilla, acompañado de Balakirew, que gustaba de jugar a las cartas y allí encontraba siempre partida. Yo odiaba los naipes, quizá por mostrarme aún

más inepto para jugarlos que para tocar el piano. Balakirew aprovechaba la partida de *whist* para ostentar su ingenio, que todos celebraban, viéndome condenado, a veces a presenciar el juego para acompañar luego al maestro, que no se daba cuenta del tiempo que perdíamos.

Cuando llegó la primavera, acudieron los *hermanos* eslavos de todas partes, dándose el concierto el 12 de mayo, en el salón de la Duma; durante el primer ensayo hubo un desagradable incidente, porque en las voces de la *Obertura* había muchos errores, quejándose los músicos y enfureciéndose Balakirew; el primer violín comenzó equivocándose, y el maestro dijo: "*¿Ignora usted las indicaciones del director?*". Entonces el violinista se levantó, abandonando el salón. Por la noche, Mussorgski y yo ayudamos a Balakirew a enmendar los reparos, transcurriendo el segundo ensayo sin incidentes, sustituyendo el primer violín por otro. En este concierto estrenaron mi *Fantasia Serbia*.

En la temporada de 1866-67, intimé con Mussorgski, al que veía en casa de su hermano Filaret, donde me recitaba fragmentos de *Salambó*, que despertaron en mí gran entusiasmo; también interpretó su fantasía, *Noche de San Juan*, compuesta inspirándose en la *Danza de los Muertos*, de Liszt; aquella música, tras múltiples transformaciones, proporcionó el material para la fantasía orquestal *Una Noche en el Monte Pelado*. También le oí sus hermosos *Coros Hebreos*, *La Derrota de Sennacherib* y *Josué*; la música del coro procedía de *Salambó*; Mussorgski oyó el tema a un tenor, en casa de unos judíos, durante la fiesta de los tabernáculos. También me dió a conocer sus canciones, que no fueron del agrado de Balakirew ni de Cuí, entre ellas la bella fantasía *La Noche*, con letra de Puschkin, y *Kalistrat*, que esbozó la

tendencia realista que Mussorgski inició más tarde; en cambio *La Noche* pertenecía aún al período de apogeo de su talento, que denigró por el tiempo, recurriendo a sus motivos cuando le convenía, temas que acumuló en *Salambó* y los *Coros Hebreos*, cuando aun no pensaba en el *Mushik Gris*. La mayoría de los ejemplos de su estilo idealista en sus obras posteriores, figuraba en *Salambó*, v. g., el *arioso* del Zar Boris, las frases del usurpador en la fuente, el coro de la Duma de los Boyardos, la muerte de Boris y otros. Su estilo idealista carecía de acabado transparente y forma agradable, faltando ambos factores, por ignorar la armonía y el contrapunto, de los que se burló en un principio el grupo Balakirew, si bien más tarde manifestó eran cosas inaccesibles para Mussorgski, que pasó la vida riéndose de la técnica de los demás, que motejó de rutina y tradicionalismo, obligado a erigir la necesidad en virtud. No obstante, si lograba una frase bella y fácil lo celebraba a pesar de sus prejuicios, cosa que presencié más de una vez.

Cuando me encontraba con Mussorgski en su casa hablábamos con toda libertad, lejos de los oídos de Cui y Balakirew, deleitándome con mucho de lo que interpretaba, alegrándose y confiándose sus proyectos, superiores a los míos, entre los que figuraba *Sadko*, que había abandonado, ofreciéndome el tema cosa que aprobó Balakirew, y puse manos a la obra.

En 1866-67 conocimos a P. J. Tschaikowski, que al terminar sus estudios en el Conservatorio fué nombrado profesor en el de Moscou. El grupo sabía era autor de una sinfonía en *sol* menor, dos de cuyas páginas fueron interpretadas en un concierto de la Sociedad Musical Rusa, en Petersburgo. Tschaikowski era considerado con displicencia, aunque no con altivez, por ser discípulo del Conservatorio. Entre el grupo y él no hubo

relación personal antes de su salida de Petersburgo; recuerdo que en una visita que hizo a la capital, presentóse una noche en la velada que celebrábamos en casa de Balakirew; era tratable y simpático, sencillo y franco; sus palabras impresionaban por su cordialidad. Aquella noche recitó la primera página de su sinfonía en *sol* menor, gustándonos e inclinando nuestro juicio en su favor, aunque estábamos distanciados por proceder del Conservatorio. Su estancia fué breve, visitando a Balakirew los años siguientes, cuantas veces vino a la capital, entusiasmando a W. W. Stassow y a todos una velada, con un cantable de su ópera *Romeo y Julieta*, lo cual indujo a Stassow a proponerle tomase como tema *La Tormenta*, de Shakespeare, para un poema sinfónico. Poco después de conocer a Tschaikowski, Balakirew me aconsejó le acompañase a Moscou, pasando el tiempo haciendo visitas a N. Rubinstein, que vivía con Tschaikowski, a Laroche, Dubuc y otros. El motivo del viaje no estaba muy claro, pareciéndome que deseaba entablar íntima amistad con N. Rubinstein, pues con Antonio mostró siempre hostilidad, sin creer en sus méritos como compositor y pianista, tratando siempre de achicarlo, comparándolo constantemente con Nikolai, a quien tenía como pianista de categoría, perdonándole su pereza artística y sus correrías, diciendo eran lógica consecuencia de la absurda vida moscovita; en cambio, cuando hablaba de Antonio, convertía las moscas en elefantes. Al parecer me llevó consigo para distraerse en el viaje y como ayudante.

Entre los acontecimientos del año 1866-67, destacó el viaje de Balakirew a Praga, donde tenía que estrenar *Ruslan y Ludmilla*, de Glinka, que se representó el 5 de febrero del 67.

A comienzos del verano, mis amigos volvieron a dis-

persarse: Balakirew fué al Cáucaso, Mussorgski y Cui a la campiña, quedándome en la capital, pues mi hermano lo pasó con su familia, cerca de Wyborg. En aquel verano y el otoño escribí la música para el poema sinfónico *Sadko*, y ocho canciones más. La casa Bernard de Petersburgo editó mis cuatro *lieders*, a instancias de Balakirew, sin que cobrase un solo kopek.

En septiembre volvió a reunirse nuestra tertulia; el 30 de este mes acabé la partitura de *Sadko*, iniciada el 14 de julio, gustando a todos, especialmente la tercera parte (el bailable en 2×4), cosa lógica. ¿Cuáles fueron las corrientes y tendencias que influyeron en mí al componerla? La introducción, la vista del mar ligeramente ondulado, que obedece a las mismas bases harmónicas que el comienzo de "*Lo que se oye en la cumbre de los montes*", (la modulación desciende en tercio menor). La iniciación del *allegro* (3×4 , cuando *Sadko* cae al agua y es arrastrado al fondo por el Rey de los Mares), recuerda en su factura el rapto de Ludmilla en el primer acto del *Russlan*; la escala descendente en tonos mayores, de Glinka, es substituída en la mía por diapasón igualmente descendente: tono menor, mayor, menor, mayor, etc., etc., que juega importante papel en muchas de mis obras; la parte en *re* mayor (*allegro* 4×4 , que describe el banquete en el palacio del Rey de los Mares), recuerda en armonía, y quizá en la melodía, un poco mi *lied* predilecto de Balakirew, *El Pez de Color*, y el preludio, al recitado de la *Russalka*, de Dargomyshski. En cambio, la melodía bailable (*re* bemol mayor 3×4) de la tercera parte y el cantable que le sigue, son totalmente originales. Las variaciones de ambos temas, que acaban transformándose en creciente tormenta, se originaron, en parte, bajo la influencia de la *Danza de los Muertos*, de Liszt, y, en parte, en la *Tamara*, de Balakirew, que aunque sin acabar por

entonces, me era conocida por tocarla su autor. El final del poema, así como el de la introducción, forma bella combinación de acordes de factura propia; los tonos principales de la obra (*re* bemol mayor *re* mayor, *re* bemol mayor) me los inspiró Balakirew, que les tenía gran cariño. La forma de mi fantasía para orquesta fué dictada por el tema elegido; ¡lástima no incluyese también la aparición de S. Nicolás!, cuando dejó que las cuerdas del instrumento que tañe Sadko se rompan en sus manos; ahora siento que esta obra (que requiere marco mucho más amplio), saliese tan reducida; cuando tantos compositores pecan de hinchar y machacar las cosas, yo pecaba de breve en exceso, a causa de las lagunas en mi técnica. El asunto original y la forma musical motivada por él, el sello impreso en los bailables y cantables, repletos de típico sabor ruso, el colorido orquestal, concebido como por milagro, prestaron a mi obra cierta fuerza atractiva que (como ocurrió más tarde) llamó la atención de músicos de las más opuestas tendencias. Balakirew, cuya voz y voto pesaban entre nosotros decisivamente por entonces, me otorgó un aplauso benévolo y alentador, conducta que siguió, en general, hasta que comencé a demostrar notoriamente originalidad en mis composiciones, pues entonces me iba distanciando más cada vez del espíritu lisztiano por el que sentía tanta simpatía y, sobre todo, del suyo.



CAPITULO OCTAVO

(1867-1868)

Los conciertos en la Sociedad Musical Rusa.—Berlioz.—Actividad de nuestro grupo.—Las veladas en casa de Dargomyshski.—Relaciones con la familia de Purgold.—“Antar” y la primera idea sobre “Pskowitjanka”.—Concierto de entrada gratuita.—Análisis del “Antar”.—En el campo.—Trabajo en “Pskowitjanka”.

La temporada de 1867-68, se presentó en Petersburgo muy animada; la dirección de los conciertos sinfónicos de la Sociedad Musical Rusa, había sido ofrecida a Balakirew, quien puso como condición se llamase a Héctor Berlioz para seis conciertos, alternando con él. Balakirew dirigió las siguientes obras, entre otras: el preludio de *Ruslan y Ludmilla*; un coro de *Il Profeta*; una obertura del *Fausto*, de Wagner (la única del autor estimada en el grupo); la *Obertura Checa*, de Balakirew; mi *Fantasia Serbia* y, en el Concierto del 9 de diciembre, mi *Sadko*, que tuvo éxito, satisfaciendo mi instrumentación y llamándome a escena.

Berlioz era ya anciano; se animaba al dirigir, pero era víctima de grave enfermedad; además se mostraba indiferente y frío con la música y músicos rusos; pasaba casi todo el día en la cama, quejándose, rodeado de la directiva de la Sociedad, acompañado de Balakirew. Una vez que representaron en honor suyo *La Vida por el Zar*, en

el teatro "María", abandonó el palco antes de finalizar el segundo acto, asistiendo a la fuerza a un banquete ofrecido por D. W. Stassow y Balakirew, en nombre de la Sociedad Musical; creo que el motivo que impulsó a Berlioz a mostrarse tan indiferente con la música rusa y la vida musical de Petersburgo, no fué sólo la enfermedad, sino también la consciencia de su genio incomprendido en la capital. Aun hoy hay grandes figuras que no aquilatan la importancia de la música rusa, mirándola con altivez. No se pensó jamás en presentar a Berlioz a Mussorgski, Borodín y a mí; ignoro si Balakirew no se atrevió o si fué Berlioz quien le rogó dejase en paz a los jóvenes compositores rusos; nada hicimos nosotros tampoco para provocar la entrevista.

Berlioz dirigió en sus seis conciertos las siguientes obras: *Harold, Episodio de la vida de artista*, algunas de sus oberturas, fragmentos de *Romeo y Julieta*, *La Condenación de Fausto* y algunas piecitas; la 3.^a, 4.^a y 5.^a sinfonías de Beethoven y escenas de las óperas de Gluck; en una palabra, Beethoven, Gluck y EL, mas las oberturas de *Oberón* y *Freischütz*, de Weber; en cuanto a Mendelssohn, Schumann y Schubert, ni sombra, y aun menos de Liszt y Wagner.

La interpretación fué ejemplar; la admiración que despierta la fama cuenta por mucho; la batuta de Berlioz actuó sencilla y bellamente, sin exagerar los matices; Balakirew dijo que Berlioz se equivocaba en los ensayos en el compás, hasta en sus propias obras, marcando dos en vez de tres y al contrario; entonces la orquesta hacía la vista gorda y todo iba bien; eso prueba que el gran director de aquella época estaba ya en la decadencia, motivo de vejez, enfermedad y fatiga. El público no lo advirtió y la orquesta no lo dió a entender. La labor de director de orquesta es cosa muy compleja.

Como director de orquesta de la Sociedad Musical Rusa, Balakirew era de hecho el indiscutible en muchos conciertos de solistas (Auer, Leschetitzki, Cross, y otros). Una vez la Sociedad Musical dió un concierto de prueba, por su cuenta, en el Palacio Miguel, en el que se interpretaron obras de compositores rusos jóvenes, figurando la sinfonía en *mi* bemol mayor de Borodín; durante el ensayo, las numerosas equívocaciones en los repartos imposibilitaron la exacta interpretación de la obra, indignándose los profesores por las constantes interrupciones; no obstante, el público salió bien impresionado en cuanto a las bellezas y delicada instrumentación de la pieza.

La actividad del grupo, por entonces, se redujo a lo siguiente: Balakirew daba los últimos toques a su *Islamey, recital* para piano considerado de suma dificultad, que interpretó a menudo con nuestro aplauso. Si no recuerdo mal, Mussorgski trajo de su veraneo las sorprendentes canciones *Bella Sawischna* y *Hopak* (letra de Schewtschenko), inspirándose en ellas para componer sus geniales aciertos en los cantables *Buscando setas*, *La Urraca*, *El Macho Cabrío*; Cuí acabó su maravilloso *Ratcliff*: Borodín limaba su primera sinfonía, acariciando el plan de escribir una ópera: *El Príncipe Igor*, de la que tenía ya algo hecho. El argumento era de Stassow; Borodín estudió con gran cuidado el *Canto del tropel heroico de Igor* y otras leyendas para inspirarse en la composición; por entonces compuso también su *lied La Princesa Durmiente*. Yo abrigaba el proyecto de una segunda sinfonía en *si* menor (tono predilecto de Balakirew). El pasado año tracé unas notas sobre un scherzo en *mi* bemol mayor y ritmo, en cinco tiempos, que tenía que integrar una de las partes de dicha sinfonía. El comienzo del primer tiempo recuerda algo la 9.^a sinfonía,

de Beethoven; el segundo tema (*re mayor*) se parecía, muy a pesar mío, al motivo de un coro de la ópera *El Prisionero en el Cáucaso*, de Cui; la frase cantable que figura al final y que luego llevé a la ópera *Snegurotschka*, era más original. Mi trabajo no pasó del primer tiempo, porque Balakirew no aprobó el modo de exponer los temas; el resto del grupo hizo otro tanto. Balakirew nunca supo explicar con claridad lo que había de censurable en la forma y, en lugar de razonar su crítica, empleaba comparaciones culinarias, diciendo en aquella ocasión que en mi obra había *sal y pimienta, pero sin carne*, y cosas por el estilo. El léxico musical de Balakirew, carecía de tecnicismos y, por lo tanto, el nuestro; por eso había imprecisión y enigma en cuanto a la forma musical. Sufrí gran decepción y abandoné la idea de escribir la sinfonía, mejor dicho, la dejé para más tarde.

Yo continuaba viviendo en una habitación amueblada y comiendo en casa de mi hermano; por la noche me reunía con Balakirew, Borodín y otros, menos frecuentemente con Cui, visitando también a Mussorgski conversando sobre arte, alternando con fragmentos de *Salambó* o cantando sus composiciones recientes. Con Borodín repasaba la partitura de su sinfonía, discutiendo sobre *El Príncipe Igor* y *La Prometida del Zar*. Borodín pensaba aprovechar este asunto para componer una ópera, idea que realicé yo más adelante. Este hombre vivía de extraña manera; como su esposa, padecía de insomnio y tenía que dormir de día, se levantaba a las cuatro o las cinco de la tarde, por lo que almorzaban a las once de la noche; yo estaba con ellos hasta las tres o las cuatro de la madrugada, cruzando el Neva en un bote.

En la primavera de 1868, los más de la tertulia se reunían de noche en casa de Dargomyshski, que trabajaba con afán en *El Convidado de Piedra*, desarrollándose la

obra a nuestra vista con general aplauso. Dargomyshski estaba rodeado de una corte de admiradores, *dilettanti* y músicos de categoría, aunque inferiores a él, y sentía necesidad de compartir las nuevas ideas musicales con artistas de mentalidad liberal, al emprender el trabajo de *El Convidado de Piedra*, pues veía claramente la importancia de su obra; por todo eso varió radicalmente su tertulia, a la que asistía ahora Balakirew, Cuí, Mussorgski, Borodín, yo y W. W. Stassow, y un entusiasta aficionado que cantaba muy bien, el general Weljaminow y dos jovencitas, Alejandra y Nadeshda Purgold, con cuya familia tenía estrecha y antigua amistad; la primera tenía talento para el canto; Nadeshda tocaba muy bien el piano; era de temperamento musical, a quien aleccionaron, Herke y Zarembá.

El Convidado de Piedra crecía incesantemente; nosotros lo íbamos interpretando con el siguiente reparto: el autor, con voz de tenor senil y afónico, cantaba bien haciendo de D. Juan; Mussorgski, de Leporello y don Carlos, Weljaminow de Fraile y el Comandante; Alejandra, de Laura y D.^a Ana, mientras Nadeshda acompañaba al piano. Otras veces Mussorgski y A. N. Purgold cantaban canciones del primero, Balakirew y mías; otras, se interpretaba mi *Sadko* a cuatro manos, la *Fantasia Finlandesa*, de Dargomyshski, que Nadeshda había transportado; pasábamos muy bien las veladas.

A fines de primavera nos presentaron a la familia Purgold: la madre, tres hijas y un tío anciano, llamado Wladimiro Feodorowitsch, que era un padre para ellas. Las reuniones en la casa tenían carácter netamente musical; Mussorgski y Balakirew tocaban, Alejandra cantaba; luego hablábamos de música y de arte. Dargomyshski, Stassow y Weljaminow figuraban entre los asíduos, motivando regocijo el general, que echaba un pie atrás.

se agarraba a la silla del pianista, apretaba en la otra una llave (no se sabe por qué) y se empeñaba inútilmente en entonar *La Bella Sawischna*, suplicando al pianista en cada uno de los compases en cinco tiempos le dejase respirar. Dargomyshski estaba bastante delicado, mas enardecido por su entusiasmo creador, resistía valerosamente, mostrándose alegre y animoso.

Tras haber descartado mi sinfonía en *si* menor, aconsejome Balakirew y Mussorgski trabajase en el bonito cuento de Senkowski titulado *Antar*, tratando de componer una sinfonía o un poema sinfónico en cuatro partes. El desierto, la melancolía de Antar, el episodio de la gacela y el pájaro, las ruinas de Palmira, la aparición de la Peri, los tres placeres de la vida: la venganza, el poder y el amor, la muerte de Antar, eran cosas tentadoras para un compositor. En el invierno comencé a trabajar, concibiendo casi al mismo tiempo la idea de una ópera, basándome en el drama de Mey, titulado *Pskowitjanka*, siendo también Balakirew y Mussorgski los que me la sugirieron, porque conocían la literatura rusa mejor que yo. El primer acto, convertido en prólogo, presentaba ciertas dificultades; convinimos suprimirlo y relatar su contenido mediante un diálogo entre el Zar Ivan y Tokmakow. No mencionamos al autor del *libretto*, creyendo natural fuese yo quien lo escribiese, de acuerdo con las necesidades del caso, cosa que me dió mucho trabajo. Exceptuando el tema principal, surgido bajo la influencia de unas frases del *Ratcliff*, de Cuí y el tema de la Peri con sus floridos adornos, orientales, los demás motivos de los cantables (el tema en *fa* sostenido mayor, 6×8 de la primera parte y la melodía en *la* mayor, 4×4 del tema secundario de la tercera parte), los tomé de una colección francesa de melodías árabes que tenía Borodín. Dargomyshski me proporcionó el tema principal del

cuarto tiempo en su armonización, que halló en una colección de Christianowitsch. En el comienzo del *adagio* de esta parte conservé la armonización original de Dargomyshski (trompa inglesa y dos fagotes). En el invierno de 1867-68, terminé la primera y cuarta parte, con aplauso de los amigos, excepto Balakirew, que los alabó condicionalmente. La segunda parte, *El Placer de la Venganza*, en *si* menor, se malogró, abandonándola por completo. Mientras escribía el *Antar*, en primavera del 68, se inició el enfriamiento en mi amistad con Balakirew, aumentando mi independencia (tenía 26 años), porque no pude soportar el despotismo paternal del jefe del grupo. Me sería difícil decir cómo se inició el distanciamiento entre nosotros; mi sinceridad para con Balakirew disminuía paulatinamente, sin sentir necesidad de verle tan a menudo, aunque no me desagradaba pasar las veladas con él, me sentía mejor en su ausencia, sospechando no era yo solo el que pensaba así; mas nadie dijo palabra sobre el particular, ni criticó jamás al compañero mayor, en categoría, pues en edad le superaban Cuí y Borodín. Balakirew me hizo instrumentar para gran orquesta la marcha en *la* menor de Schubert, dedicada al emperador Nicolás I, para un concierto monstruo en el que debían actuar todas las orquestas teatrales en el Picadero Miguel; la instrumentación de una obra ajena, con tantos *fortes* y *tutti*, resultó para mí tarea más espionosa que la instrumentación de una composición propia, debido a mi falta de experiencia. En primer lugar precisaba conocer los instrumentos de la orquesta y ciertas prácticas de composición, que sólo la experiencia y hábito de un director de orquesta suelen enseñar y, aunque poseía fuerza de imaginación para la melodía, que me era muy útil en mis composiciones, carecía en absoluto de experiencia; Borodín estaba en el mismo caso. Como

nadie supo guiarme, la orquestación resultó pálida y débil, sin provecho alguno. Sin embargo, interpretaron la marcha, que pasó sin impresionar a nadie.

A comienzos del verano el grupo se diseminó nuevamente, quedando en Petersburgo Dargomyshski, Cuí y yo, ocupando la casa de mi hermano que, como en pasados veranos, fué con su familia a vivir con mi madre en Terwajoki.

Durante el verano escribí el segundo tiempo del *Antar* (do sostenido menor) así como el tercero (*Placer de la Venganza*), terminando el final de la partitura al finalizar el estío, equivocándome al denominarla *Segunda Sinfonía*, título que años después troqué por el más acertado de *Suite sinfónica*. La expresión *suite* era desconocida por entonces en el grupo, no estando tampoco muy en boga en la literatura musical europea. No había razón para llamar sinfonía al *Antar*, que es poema, *suite*, cuento, relato, todo menos sinfonía, pues de ésta sólo tenía la forma en cuatro tiempos. El *Harold* y el *Episodio de una vida de Artista*, son sinfonías, a pesar de sus asuntos; el desarrollo sinfónico de sus temas y la forma de sonata de la primera parte, disipan toda duda. En cambio, el *Antar*, en su parte primera, es narración libre musical de episodios sucesivos, enlazados por el constante retorno del tema, no pudiendo decir hay estructuración temática, puesto que sólo se trata de variaciones y paráfrasis. La música de su introducción (el desierto, *Antar*, el episodio de la gacela) encierra, por decirlo así, la parte en *fa* sostenido mayor en estilo de *scherzo* y, como se repite, al final resulta un cuerpo homogéneo, con indicios de forma tripartita sin completar. La segunda parte (*Placer de la Venganza*) se aproxima más a la forma de la sonata, aunque sólo tiene por base musical el tema principal de la obra y la frase amenazadora de la intro-

ducción. El primer tema es variación de los diversos motivos del tema y de las frases de la introducción, careciendo de tema secundario, que es sustituido por el principal en su forma primitiva (trombones *la menor*); luego viene un *intermezzo* en el que figura el mismo material, que lleva, abandonando el tema primitivo, a la repetición del principal (trombones *do sostenido menor*); después viene la *coda*, basada en la frase que sirve de introducción y, como final sedante, el tema principal. La tercera parte (*Placer del Poder*) es una especie de marcha festiva (*si menor re mayor*) con una melodía oriental cantable, como tema secundario, y una frase final, procedente del tema principal; más tarde viene una parte central y una ligera continuación de ambos temas principales, la repetición del de la marcha, el paso al tema definitivo y una *coda* del tema secundario oriental. La última frase de la *coda* es una serie de acordes sobre escala ascendente, tono mayor, tono menor, tono mayor, tono menor, que utilicé en el *Sadko*.

La cuarta parte (*Placer del Amor*) se transforma, tras breve introducción tomada de la primera parte en *adagio*, (apareciendo Antares de nuevo sobre las ruinas de Palmira), basado principalmente en la melodía árabe proporcionada por Dargomyshski, y el motivo de la Peri y el tema principal de la obra. Por su forma es simple *rondó*, con tema y episodios accesorios, que figuran transitoriamente, más una *coda* larga sobre los temas del Antares y de la Peri. De ello se desprende que la obra no es sinfonía, a pesar de su acabado formal y constante utilización de frases sinfónicas; mi concepto sobre la forma de la sinfonía es muy distinto.

Cuando tras tantos años paso la vista por esta obra, no hallo influencias ni indicaciones ajenas; la factura de la primera parte se origina casi automáticamente en el

relato; en cambio, el problema puramente lírico de narrar los sentimientos de venganza, amor, etc., contó con menos puntos de apoyo, para indicar los cambios de ambiente, sin otro armazón para basar la construcción musical. Me sería difícil explicar de dónde obtuve por entonces la simetría, la lógica de conjunto y la fuerza imaginativa en lo referente a otros puntos de vista formales; si hoy echo la vista sobre la factura del *Antar*, siento gran satisfacción; lo que no satisface a mi experiencia es la forma, lacónica en extremo, de los tiempos segundo y tercero, porque el problema requiere mayor amplitud de forma, saltando a la vista la dificultad, por no decir imposibilidad de componer un final de más envergadura en la segunda parte, motivo de carencia de tema secundario, evidenciándose también cierta torpeza en la elección del tono en dicha segunda parte, *do* sostenido menor, *fa* sostenido y *si*, para la primera y tercera partes. No obstante, el juego de los tonos resulta bonito y ordenado, dentro del marco de cada una de las partes; la combinación de los diferentes tonos indica se iniciaba en mí la comprensión de la influencia y relaciones existentes entre ellos, cosa que me fué utilísima en sucesivas composiciones. ¡Cuántos son los músicos que carecen de esta noción! Quizá haya que incluir, entre ellos, a Dargomyshski y a Wagner. A partir de entonces, se vigorizó en mí cada día más el sentimiento de la significación y colorido característicos de los tonos. ¿Puede considerarse ese sentimiento netamente subjetivo, o responde a leyes generales? Creo se trata de ambas cosas. Pocos son, quizá, los compositores para quienes *la* mayor es el tono de la juventud, la alegría, la primavera, el despertar del día, puesto que lo asocian a la idea de melancolía, preocupación, la noche oscura y estrellada.

■ A pesar de algunos errores inevitables *Antar* fué paso

gigantesco comparado con *Sadko*, en lo referente a la armonización, figuración, intentos de contrapunto e instrumentación. Al combinar varios motivos sin enlace, obtuve buen resultado las más de las veces, v. g., el acompañamiento del tema del canto, en la tercera parte, por su figuración melodiosa en el ritmo bailable; la introducción del tema de *Antar* con las flautas durante la figuración de las violas, o el desarrollo del motivo de dos notas, que contrasta con el ritmo del tema cantable en *re* bemol mayor, en el cuarto tiempo. La aplicación de la frase que sirve de introducción, y la armonía amenazadora de la segunda parte, la creo idea feliz. Los juegos de los acordes, que sirven de final a la tercera parte, como los que describen el vuelo del ave rapaz, que persigue a la gacela, son lógicos y originales.

En su instrumentación había cosas, nuevas y viejas, bien dispuestas: los registros bajos de la flauta y el clarinete, arpas, etc. El tema principal de *Antar* lo confié a las violas, por indicación de Mussorgski, que sentía preferencia por estos instrumentos, notándose conocía a fondo la partitura de *Ruslan* y los poemas sinfónicos de Liszt; los tres fagots (reducidos a dos más tarde) revelaban influencia de la partitura de la obertura de *Fausto*; en general, la instrumentación resultó con colorido y fantasía, el *forte* muy sonoro, gracias a mi tendencia instintiva habitual de rellenar las octavas medias, cosa que no se observa con frecuencia en Berlioz.

En general, la corriente musical que se nota en *Antar* procede del *Coro Persa*, de Glinka (las variaciones en *mi* mayor del tema secundario en el tercer tiempo); de su *Coro de Flores*, (la introducción en *fa* sostenido mayor de la primera parte y el comienzo de la cuarta); de la *Batalla de los Hunos*, de Liszt, y de la obertura de *Faust*, de Wagner (en la segunda parte), notándose también la

influencia de la *Obertura Checa y Tamara*, de Balakirew, así como ciertas frases del *Ratcliff*, de Cui. La figuración en tresillos que acompaña al tema en el tercer tiempo, me fué inspirada por parecida figuración, existente en el tercer acto de *Rogneda*, resultando la mía mejor y más delicada que la de Sseroff. La abundancia de temas orientales dió a mi obra carácter peculiar, por su novedad. La ópera interesó, logrando hacer sentir el placer de la venganza y del poder, expresando, lo primero, mediante encarnizada batalla; lo segundo, por la fastuosidad de un príncipe oriental.

En el verano de 1868, instrumenté, a instancias de Cui, el primer número de *Ratcliff*, sin resultado satisfactorio, debido a la misma causa que motivó el desacierto en la instrumentación de la marcha de Schubert; no obstante, representóse en su estreno con mi orquestación, pues Cui no gustaba de instrumentar y, además, le costaba mucho trabajo, recurriendo a menudo a los consejos de Balakirew y a mis indicaciones, aunque yo las necesitaba con frecuencia.

Dargomyshski, Cui y su esposa me presentaron a la familia Purgold en su casa veraniega, dedicando a sus hijas mis canciones *La Noche* y *Secreto*, que escribí durante aquel verano. También fui a la finca de mi buen amigo J. N. Lodyshenski, con quien veraneaba Borodín y su esposa. Recibí la invitación, estando en el piso vacío de mi hermano; la perspectiva de penetrar en el corazón de Rusia, despertó en mí repentino sentimiento de cariño por el pueblo ruso, por su historia y por *Pskowitjanka*. Profundamente impresionado me dirigí al piano, improvisando el tema del coro con que el pueblo saluda al Zar Iván. Estuve una semana en casa de Lodyshenski, presenciando las danzas de los pueblerinos, haciendo grandes excursiones a caballo con él y

Borodín, charlando con éste sobre música, sentándonos al piano con frecuencia. Allí fué donde él compuso su famoso "lied" *La Princesa del Mar*, con los curiosos segundos en la figuración del acompañamiento al piano.

Al regresar a Petersburgo, emprendí mi ópera *Pskowitjanka*, inspirándome en el cuento de *La Zarina Lada*, esbozando el coro de las bayas y el juego de la gallina ciega. A. N. Purgold interpretaba el cuento de manera notable. W. W. Stassow se entusiasmó en extremo; no era él el único a quien gustó aquello.



CAPITULO NOVENO

(1868-1870)

Boda de Mussorgski.—*Los conciertos de la Sociedad Musical Rusa.*—*Fallecimiento de Dargomyshski.*—*“Los Habitantes de Nishnij-Nowgorod” y “Ratcliff”, en el teatro “María”.—“Boris Godunow”.—Los conciertos de la Escuela Libre de Música.*—*La “Mlada”, de Gedeonow.*—*Instrumentación de “El Convidado de Piedra”.—Canciones.*

En 1868-69, terminé mi *Antar*; Mussorgski vino con el esbozo para piano del primer acto de *El Matrimonio*, de Gogol; Borodín, con notas para su *Príncipe Igor*, los comienzos de la 2.^a sinfonía en *si* menor y la canción de *La Princesa del Mar*; Cui había dado fin a *Ratcliff*, que ofreció a la dirección del teatro. *El Convidado de Piedra* estaba concluído también, excepto el final del primer acto. Reanudamos las veladas en casa de Dargomyshski, tocando y cantando *El Convidado de Piedra* y *El Matrimonio*, que despertó interés, asustándonos ante el atrevimiento de Mussorgski, asombrados por sus características musicales y sus muchos recitados, no sabiendo qué hacer con ciertos acordes sucesivos ni con unas extrañas progresiones armoniosas; Mussorgski cantaba, con su inimitable talento, el Podkolessin; Alejandra Purgold, la Tecla; Weljaminow, el Esteban, mientras Dargomyshski se encargó del papel de Kotschkarew, entusiasmado; Nadeshda acompañaba al piano, divirtiéndonos

mucho el diálogo entre la casamentera Tecla y Kotschkarew, con su acertado acompañamiento. Dargomyshski solía decir que el compositor había exagerado algo; Balakirew y Cuí consideraban *El Matrimonio* como rareza con interesantes detalles de declamación. Entonces Musorgski decidió no continuar esta obra, dedicándose a estudiar el *Boris Godunow*, de Puschkin, comenzando también el *Cuarto de los Niños*, serie de curiosas escenas cantables que interpretaba A. Purgold con delicadeza.

La salud de Dargomyshski sufrió gran quebranto al llegar al otoño, cesando las veladas en su casa; "Caso de que muera, solía decir, Cuí se encargará de terminar mi "Convidado de Piedra"; que instrumentará Rimski-Korssakow". Cuí pasaba entre nosotros por compositor de ópera, pues su *Ratcliff* era la tercera que componía; *El Prisionero del Cáucaso* y *El Hijo del Mandarín* esperaban su estreno; yo gozaba fama de instrumentar hábilmente, por sentir la orquestación y tener afición a la armonización limpia y a la clara conducción de las voces; lo que me faltaba era experiencia, conocimientos sólidos.

En la temporada de 1868, se estrenó *Lohengrin*, de R. Wagner, en el teatro "María", de Petersburgo, dirigiendo K. J. Ljadow; Balakirew, Cuí, Mussorgski y yo ocupamos un palco con Dargomyshski, sintiendo por la ópera profundo desprecio; Dargomyshski empleó su inagotable repertorio de burlas, sarcasmos y mordaces observaciones, aunque por entonces ya había terminado Wagner *El Anillo de los Nibelungos* y los *Maestros Cantores*, en cuyas obras abrió el arte, con diestra y hábil mano, caminos mucho más amplios que todos los jóvenes compositores rusos juntos. Cuí escribió su artículo *Lohengrin o la Curiosidad castigada* con ocasión de otra

representación posterior, diatriba dedicada a mí, aunque *Las Noticias* de Petersburgo callaron el detalle.

* * *

Balakirew dirigió los conciertos de la Sociedad Musical Rusa durante la temporada de 1868-69, excepto uno, que estuvo a cargo de N. Rubinstein; los programas de Balakirew eran muy interesantes: obras de Beethoven (9.^a Sinfonía), Schumann, Liszt, Berlioz (2.^o acto de los *Troyanos*), Glinka, Dargomyshski; quizás por presión de la dirección incluyó también el preludio de los *Maestros Cantores*, que odiaba. Sseroff dijo, en su crítica, que cualquier segundo violín hubiera dirigido el preludio como él: ¡injusto atropello, de crítico parcial! Entre las obras de compositores del grupo, figuraban en los programas la sinfonía de Borodín, mi *Antar* y el coro de salutación de *Pskowitjanka*; Sseroff volvió a censurar con violencia los programas de Balakirew, así como otros críticos reaccionarios (Teófilo Tolstoi, Profesor Faminzyn), indignándose por su falta de *clasicismo*, extremismos de estilo, como el de la sinfonía de Borodín; de la preferencia partidista por las obras de los del *tropel* poderoso, como nos llamaba W. W. Stassow con poca delicadeza; téngase en cuenta que Sseroff, Faminzyn y compañía, no figuraban en los programas. El más violento era Faminzyn, enfurecido por la sinfonía de Borodín, durante cuyo estreno se oyeron algunos silbidos; en cambio alababa a Cuí exageradamente, aunque poco después estalló violenta campaña de prensa entre éste y los críticos.

Mi coro pasó sin pena ni gloria. *Antar*, que estrenaron el 10 de marzo de 1869, gustó, llamándome a escena. Balakirew, que no aprobó la obra en conjunto (y menos el segundo tiempo), dijo al terminar el primer

ensayo: "Esto es bueno de veras". No recuerdo las críticas de Sseroff y Faminzyn; éste publicó infamante artículo a raíz del estreno de mi *Sadko*, dando ocasión a Mussorgski para que escribiese su parodia cantable *Los Clásicos*, escarneciendo merecidamente al ridículo crítico; al llegar a la frase "Soy enemigo de toda novedad" surge en el acompañamiento un motivo que recuerda la descripción del mar en mi *Sadko*. Mussorgski nos hizo pasar muy buenos ratos con la interpretación de sus *Clásicos*, especialmente a W. W. Stassow.

A fines de 1868 empeoró Dargomyshski, corriendo como la pólvora la noticia de su muerte, el 5 de enero, entregándome sus herederos el *Convidado de Piedra* para instrumentarlo, que pasé a Cuí para que lo acabase.

A comienzos del invierno se estrenó la ópera de Naprawnik, *Los Habitantes de Nishnij-Nowgorod*, en el teatro "María", ensayando el *Guillermo Ratcliff*, de Cuí, bajo la batuta de Naprawnik, porque K. N. Ljadow dimitió, pues pocas veces estaba sereno; no recuerdo cuando murió.

El estreno de la ópera de Naprawnik, puso a Cuí en grave aprieto, porque tenía que criticarla, a pesar de no esperar nada bueno, mientras Naprawnik estaba ensayando su *Ratcliff*, pero Cuí encontró salida, invitándome a escribir un artículo sobre *Los Habitantes de Nishnij-Nowgorod*, que acepté ingénuamente. ¿Qué podemos negar a un buen amigo? Se estrenó la obra y redacté el artículo, diciendo que no me satisfizo la ópera; mi crítica imitaba la forma de escribir de Cuí. En mi trabajo aludía a *levadura mendelsohniana*, ideas aburguesadas, etcétera. Como puede suponerse, mis relaciones con Naprawnik se enfriaron, sin que él aludiese jamás a mi crítica, que no olvidó. Poco después comenzaron los ensayos de *Ratcliff*, que por mediación de Cuí presencié, gus-

tándome todo, hasta la instrumentación, siguiendo atentamente a Kaprawnik, admirando su finura de oído, serenidad y conocimiento de la partitura. Se estrenó en febrero y fué acogida favorablemente. Cuí me rogó hiciese la crítica de su *Ratcliff*; mi artículo fué un himno de alabanza de la obra y su autor, que surgió de mi corazón, aunque como crítica dejase de desear; fácil es de explicar el ilimitado entusiasmo que por entonces sentí por aquella ópera, hija del talento. No hay que decir que la demás prensa petersburguesa atacó sin piedad a Cuí y su obra, influenciando la opinión pública.

* * *

Tras esta serie de conciertos sinfónicos, Balakirew dirigió otro en la Escuela Libre (la 1.^a sinfonía de Schumann y el *Requiem* de Mozart). Las maquinaciones de los críticos y del bando contrario, (pues Sseroff quería ser director de la Sociedad Musical), enturbiaron las relaciones entre Balakirew y la dirección, que no estaba satisfecha, como tampoco la musa Euterpe (gran duquesa Elena Pawlowna). Quizá la altivez y poco tacto de Balakirew tuviesen parte de culpa; se decía que el año anterior dicha señora ofreció a Balakirew, a quien favorecía entonces, pensionarle en el extranjero, para que viese mundo, y que éste rehusó con desprecio el ofrecimiento. Tal vez se tratase de habladurías, pero lo cierto es que Balakirew renunció a dirigir los conciertos de la Sociedad Musical Rusa, comienzo de lucha desigual que duró muchos años entre él y la Sociedad, entre el progreso y el tradicionalismo.

Quando tuve *El Convidado de Piedra* en mi poder, puse manos en su instrumentación, al par que laboraba en *Pskowitjanka*, acabando el segundo cuadro durante la primavera.

El verano de 1869 transcurrió sin nada digno de mención; yo quedé en el piso de mi hermano, trabajando en *Pskowitjanka*, pues mis deberes oficiales consistían en guardias aburridas y escritos oficinescos.

La temporada de 1869-70, fué una lucha entre Balakirew y la Sociedad, que nombró a Naprawnik director de los conciertos. La rivalidad entre éstos y los de la Escuela Libre, llegó a ser preocupación principal de Balakirew, que anunció cinco, dando uno que decidió entre la vida y la muerte, pues aunque sus programas eran inmejorables, también lo eran los del otro, aunque algo arcaicos. Con los conciertos comenzó la campaña de prensa; los de la Sociedad no estaban muy concurridos; los de la Escuela, tampoco; mas, como aquélla disponía de dinero y la otra no, el resultado fué considerable déficit e imposibilidad de continuarlos en el invierno siguiente, mientras la Sociedad pudo dar los suyos algunos años más, venciendo en la contienda.

El grupo Balakirew seguía con atención la lucha entre ambas empresas; los representantes de la Sociedad mostraban olímpica calma, mientras Balakirew no podía retenir su nerviosidad característica.

Yo emprendí nuevamente la corrección de mi *Sadko*, introduciendo ciertas mejoras, entregándolo a la Casa Jurgenson, de Moscou, para que lo editase, así como su arreglo para piano, hecho por Nadeshda Purgold, que se encargó también de transcribir el *Antar* a cuatro manos, para la Casa Bessel, percibiendo yo cien rublos por cada obra, por mediación de Balakirew.

En aquella temporada Gedeonow, director de los Teatros Imperiales, encargó al grupo proyectase una función monstruo a base de ópera, *ballet* y pieza de magia, sugiriendo una obra en cuatro actos, cuyo argumento tomó de la vida de las antiguas tribus eslavas, encargando el

libro al poeta W. A. Krylow. El tema de *Mlada* ofreció mucho juego desde el punto de vista musical, debido a sus escenas populares y fantásticas, pues Gedeonow propuso a Cuí, Borodín, Mussorgski y a mí escribiésemos la música, encargando los bailables a Minkus, compositor oficial de los ballets en dichos teatros. Ignoro de quien fué tal iniciativa, aunque sospecho intervino en ello W. W. Stassow, lo cierto es que Gedeonow nos citó a conferencia a los cuatro, confiando el primer acto al compositor más dramático, Cuí; el cuarto, mezcla de episodios dramáticos fáciles, a Borodín; el segundo y tercero se repartieron entre Mussorgski y yo, estando a mi cargo los coros populares del acto segundo y de la mitad del tercero, es decir, del vuelo de los espíritus y aparición de *Mlada*, mientras él tenía que escribir el resto: la aparición del espíritu del mal, Tschernoborg, para lo que pensaba aprovechar su *Noche en el Monte Pelado*.

Mi labor en *Pskowitjanka* y *El Convidado de Piedra* se retrasó para esbozar la *Mlada*; Cuí escribió pronto la música para el primer acto y Borodín, algo desilusionado de su *Príncipe Igor*, tomó mucho material de esta obra y, con alguna añadidura, terminó casi todo el borrador del cuarto acto. Mussorgski compuso la *Marcha de los Príncipes* (que editó más tarde por separado en un trío *alla turca*), más unas páginas para el segundo acto, transformando su *Noche en el Monte Pelado*, que empleó en la aparición de Tschernoborg; yo no acabé los coros, pues no veía la cosa muy clara.

El proyecto de Gedeonow no se realizó, dejando poco después la dirección de los Teatros Imperiales y desapareciendo de escena. Quedó dormida *Mlada*, reanudando cada uno el trabajo abandonado; más tarde aprovechamos mucho de los borradores en otras composiciones. Yo continué la orquestación de *El Convidado de Piedra*,

terminando en marzo el cuadro primero, tocándole el turno a *Pskowitjanka*, que proyecté y esboqué, pues de instrumentación sólo tenía hecho el *Coro de Salutación*, que después transformé, además del cuento indicado, instrumentado en octubre de 1869.

El verano de 1870, se diferenció de los anteriores en que pasé las vacaciones en Terwajoki, pues los Purgold salieron para Lipsia con objeto de gestionar la edición del *Seminarista*, de Mussorgki, porque la censura eclesiástica rusa no consintió se imprimiese en Petersburgo. En Terwajoki acabé *El Convidado de Piedra*; en cambio en mi ópera adelantaba muy poco; en aquel verano dí el último retoque a cinco *lieders* que compuse en primavera.



CAPITULO DECIMO

(1870-1871)

Orquestación de "Pskowitjanka".—Nombramiento de profesor en el Conservatorio de Petersburgo.

La temporada de 1870 fué un fracaso para la actuación de la Escuela Libre, pues los cinco conciertos de la anterior habían agotado su caja, cesando por el momento su lucha con la Sociedad. Balakirew tuvo que resignarse, sin que por ello renunciase a competir el próximo año, confiando en que la situación económica de la Escuela mejoraría; su actividad creadora quedó aletargada cuando acabó *Islamey*, interrumpiendo su labor en *Tamara* para dedicarse a planear los conciertos futuros. A pesar de ello tocaba con placer música suya y ajena en las veladas de los Purgold, que cesaron en diciembre, a causa de fallecimiento de la señora Anna Antonowna.

En febrero emprendí con afán la instrumentación de *Pskowitjanka*, casi acabada en su borrador, terminando la mayor parte del primer acto; en los tres meses siguientes interrumpí la labor, no recuerdo por qué, reanudándola en junio. El verano lo pasé en el piso de mi hermano; Mussorgski quedó en Petersburgo y me visitaba a menudo; entonces le presenté a mi hermano, que pasó unos días en la capital. Aunque su gusto musical se formó durante la brillante época de ópera italiana en Petersburgo, escuchaba con sumo interés los fragmentos de *Boris Godunow*, que mi amigo interpretaba a instancias suyas. Modesto y yo íbamos con frecuencia a ver

a los Purgold, que veraneaban junto al lago Pargolow.

Pasé el verano trabajando en *Pskowitjanka*; en septiembre tenía instrumentados los actos primero y segundo y el primer cuadro del tercero.

Aquel verano fué testigo de un hecho trascendental en mi vida artística. Un día presentóse en mi casa Asantschewski, director del Conservatorio de Petersburgo, por dimisión de Zarembo, ofreciéndome la cátedra de composición e instrumentación libre y la dirección de la clase de orquesta, dejándome estupefacto. Al parecer deseaba reanimar estas especialidades, enmohecidas en tiempos de Zarembo, confiándolas a un artista joven. La inclusión de mi *Sadko* en uno de los conciertos de la Sociedad, tuvo quizá por objeto preparar la aproximación proyectada por Asantschewski, creando ambiente favorable en la opinión pública para mi inesperado ingreso en el Conservatorio. Yo, consciente de mi falta de preparación para ocupar el cargo, no di respuesta definitiva, pidiendo plazo para pensarlo. Mis amigos insistieron en que aceptase, incluso Balakirew, que no ignoraba mi insuficiencia para tal cargo; sus insistencias y mi falta de perspicacia consiguieron acallar mis escrúpulos y acepté. En otoño debía tomar posesión de mi cátedra, por eso no me di prisa en abandonar el uniforme de marino.

Mi ignorancia no me permitió ver claro que no estaba preparado para desempeñar tal función; sólo la estupidéz, la ligereza, y poca formalidad me impulsaron a ostentar el título de catedrático.

Aunque acerté como autor al componer *Sadko*, *Antar* y *Pskowitjanka*, obras aplaudidas y juzgadas con benevolencia por muchos músicos, puede decirse no pasaba de *dilettante* inexperto. Hay que confesarlo sinceramente: la juventud, la ambición, la confianza en mí me impulsó y

acepté el ofrecimiento, cuando ni siquiera estaba en condiciones para armonizar discretamente un coro, sin haber escrito un solo contrapunto, teniendo remotísima idea de la fuga; además ignoraba las denominaciones de los intervalos aumentados y disminuídos, así como de los acordes, excepto el tritono, de los dominantes y del de séptima disminuído, aunque cantaba las cosas más difíciles a primera vista y distinguía todas las notas en los acordes, desconociendo las designaciones de acorde de sexta y de cuarta y sexta. En mis composiciones aspiraba instintivamente a que las voces se produjesen limpia y ordenadamente, consiguiéndolo sin darme cuenta; en ortografía acertaba también por instinto. Mi concepto sobre la forma musical y los sonidos, en particular, era bastante confuso; si bien instrumentaba mis composiciones, dándoles bastante colorido, carecía de sólidos conocimientos en cuanto a la técnica de los instrumentos de cuerda, de las voces útiles de las trompas, trompetas y sacabuches. En cuanto a dirigir, no tenía la más remota idea, pues nunca me ví ante una orquesta, ni ensayé jamás un coro.

A esto pudiera objetarse que el autor de *Sadko* y *Antar* no precisaba de tales adornos, que su composición era prueba de la inutilidad de aquellos conocimientos; que tiene más alcance distinguir un intervalo o los tonos de un acorde que saber como se llama el acorde o el intervalo, cosas que se aprenden en un día, siendo también más esencial instrumentar perfectamente que conocer los instrumentos como los conoce un músico mayor de banda militar, que instrumenta prácticamente; que tiene más mérito componer un *Sadko* o un *Antar*, que armonizar un coro sacro y escribir contrapuntos a cuatro voces, cosas útiles para el que toca el órgano. Todo eso es cierto; sin embargo, es vergonzoso que el profesor se entere de lo más elemental por sus alumnos. Mi carencia de

técnica en armonía y contrapunto se manifestaba por el pronto agotamiento de fantasía creadora, viéndome forzado a servirme constantemente de los escasísimos términos que surgían en mi imaginación, aunque el desarrollo de la técnica que ideé abría cauces a nuevos impulsos, vigorosos y creadores, que despertaban mi fantasía, facilitándome la labor ulterior. A pesar de todo, mi deber era declinar el cargo; mis conocimientos no bastaban para enseñar a los futuros compositores, directores de banda, organistas, profesores, etc. Mas una vez dí aquel paso en falso, tuve que aparentar sabía todo aquello, que dominaba los temas del programa, procurando satisfacer las dudas de los alumnos mediante lugares comunes, valiéndome de mi gusto e instinto sobre la forma y colorido de la orquestación y la práctica en la composición, estando obligado a que mis alumnos me enseñasen los preliminares. En la clase de orquestación, me escudé en la más extremada reserva, teniendo la gran suerte de que los oyentes no sospechasen mi ignorancia, pues cuando pudieron darse cuenta ya había aprendido lo suficiente.

En 1874, inicié el estudio de la armonía y el contrapunto, que practiqué en los diferentes instrumentos de orquesta, adquiriendo la técnica adecuada a mis composiciones, que me permitió ser útil a mis discípulos, gracias a la experiencia, cosa que no negarán las generaciones *posteriores*. Tan pronto ingresé en el Conservatorio fuí uno de sus mejores alumnos y adquirí conocimientos de calidad y en cantidad. Cuando el Conservatorio me rindió homenaje a los veinticinco años de mi nombramiento, expresé todo esto en mi discurso de contestación al que pronunció Cui; ésta era la situación en mi clase de composición teórica y práctica; en la de orquestación no ocurría lo mismo.

La suerte me acompañó en mi actuación y sostuve la

clase de orquesta a nivel bastante elevado; al segundo año pude dirigir los conciertos organizados con la colaboración de mis alumnos, con los que llegué a ensayar mi 3.^a sinfonía, fracasando, porque se equivocaban continuamente, debido a que los papeles estaban copiados a mano; por eso desistí para no distraerles de sus prácticas y estudios, en los que si bien no eran lumbres, progresaban satisfactoriamente. Algunos de mis compañeros, movidos por el deseo de dirigir el acompañamiento en los conciertos orquestales de sus alumnos, se entrometían en mi clase; yo les cedí mi puesto por cortesía y condescendencia. Aunque por entonces dirigía bastante mal, a mí correspondía ponerme al frente de la orquesta en las funciones que daba el Conservatorio y, como el primer año empuñó la batuta Asantschewski, confiándola los siguientes a Ferrero, motivo de que éste conocía mejor que yo la ópera, surgió acalorada discusión entre nosotros; entonces renuncié a desempeñar la clase de orquesta, dando más clases teóricas en cambio, para no disminuir mi sueldo de mil rublos.

Recuerdo con placer que, el 2 de febrero de 1873, organicé el primer concierto en memoria de los compositores rusos fallecidos, que desde entonces se dió todos los años en la misma fecha, dirigiendo los dos primeros.

Cuando dejé la clase de orquesta, no tenía aún preparación suficiente para dirigir conciertos y óperas y, aunque más tarde alcancé algún triunfo en este aspecto, dirigiendo los de la Escuela Libre de Música, los Sinfónicos Rusos y alguna que otra ópera, ello se debió sólo a mi práctica en las bandas de marina y la orquesta escolar de la Capilla de la Corte y a la circunstancia de que siempre procuré asimilarme los hábitos de Naprawnik, fijándome en él durante las representaciones de mis óperas en el teatro "María".

CAPITULO DECIMO PRIMERO

(1871-1873)

Enfermedad y fallecimiento de mi hermano.—Vida con Mussorgski.—Dificultades para estrenar "Pskowitjanka".—N. K. Krabbe.—Estreno de "El Convidado de Piedra".—Mi casamiento y viaje de boda.—Representación de "Pskowitjanka" y unas escenas de "Boris Gudonow".—Mi sinfonía en do mayor.—Nombramiento de inspector de bandas de la Armada.—Estudio de los instrumentos de viento.

En el otoño de 1871, mi hermano Woin se resintió mucho en su salud, tanto que los médicos aconsejaron saliese para Italia, lo cual hizo acompañado de su esposa y sus tres hijos, dirigiéndose a Pisa a pasar el invierno. Mi madre fué a vivir con unos parientes de Moscou; entonces propuse a Mussorgski alquilásemos una habitación amueblada, siendo tal convivencia única en su clase, gracias al convenio establecido entre los dos: por la mañana, hasta las doce, él utilizaba el piano, mientras yo copiaba o instrumentaba; a las doce él iba al Ministerio y yo me sentaba al piano; por la noche procedíamos de común acuerdo. Yo iba al Conservatorio dos veces por semana, a las nueve de la mañana; él cenaba en casa de sus amigos con frecuencia, cosas que facilitaban nuestro pacto, trabajando mucho ambos durante aquel otoño y el invierno, comunicándonos nuestros planes y opiniones. Mussorgski escribió e instrumentó el acto po-

laco y la *escena silvestre de Kromy*, para su *Boris*. En octubre yo tenía instrumentada y concluída *Pskowitjanka*, excepto la obertura. Nuestra vida en común sufrió un intervalo en noviembre, al llegar la noticia del fallecimiento de mi hermano. El Ministerio de Marina me envió a Pisa, provisto de fuerte suma, para que el cadáver fuese trasladado a Petersburgo. Hicimos el viaje por Viena, Semmering y Bolonia; días después salía el cuerpo embalsamado del finado para Petersburgo, regresando yo con la familia; pasamos cuatro días en Viena para descansar, donde por entonces estaba A. Rubinstein, que dirigía unes conciertos sinfónicos. Recuerdo que ensayaba el oratorio *Cristo*, de Liszt, para estrenarlo. Le visité, recibiéndome con amabilidad; se sentó al piano e interpretó casi todo el oratorio, valiéndose de las pruebas corregidas de la partitura. Al llegar a Petersburgo, reanudé la vida con Mussorgski. Los domingos solíamos recibir la visita de algún conocido; un día se presentó F. Solowjew, quizá para intentar una aproximación; éste figuraba entre los adictos de Sseroff; el fué quien terminó la ópera *Potencia Enemiga* tras su muerte y en colaboración con la viuda, obra que estrenaron en el teatro "María", alcanzando gran éxito, aunque no superior a *Rogneda*; como nos mostramos apáticos, la aproximación no se realizó y no apareció más por allí.

Un domingo apareció Laroche en casa, conversando tranquilamente, hasta que surgió W. W. Stassow y se enzarzaron, discutiendo violentamente. Stassow no podía ver al otro a causa de sus tendencias ultrarrancias. Tras su primer artículo sobre Glinka, extenso y excelente, Laroche se mostraba cada día más partidario de la técnica sencilla en arte, apologista de los antiguos, de Bach y Mozart, adversario de Beethoven, propagandista del eclecticismo y enemigo del *tropel poderoso*, armoni-

zando bastante mal sus gustos con su extraña e incomprendible predilección por Berlioz, cuya música, aunque extraordinaria, era descuidada y estaba muy lejos de la perfección técnica. La disputa entre ellos fué larga y desagradable en extremo. Laroche procuró ser discreto, discutir con lógica, pero no pudo contenerse y profirió insultos y groserías, teniendo que recurrir casi a la fuerza para poner punto a la discusión.

* * *

En diciembre de 1871 pedí la mano de Nadeshda Nikolajewna Purgold, proyectando el enlace para el verano en Pargolowo; desde aquel día fuí a su casa casi todas las tardes, sin que olvidase mis trabajos, escribiendo la obertura de *Pskowitjanka* y terminando la partitura en enero de 1872. Entregué el *libreto* al censor dramático Friedberg, que insistió en que había que variar mucho en la escena del municipio, teniendo que resignarme, pues afirmaba que toda alusión al régimen republicano en Psko tenía que desaparecer. Además hubo que vencer muchos obstáculos para su estreno, debido a un decreto de tiempos de Nicolás I, que prohibía presentar en escena a los Romanow en ópera, permitiéndolo en dramas y tragedias, pues podía ocurrírsele al compositor hacer cantar al Zar alguna cancioncilla, cosa indiscreta y poco seria. Entre 1870 y 1880, era ministro de marina N. K. Krabbe, cortesano y caprichoso, mal marino, que de ayudante de Estado Mayor llegó hasta su elevada jerarquía. Era hombre aficionado a la música y al teatro, que sentía mayor atracción por las actrices que por el arte, aunque en el fondo era una buena persona. En cierta ocasión discutió con mi hermano vivamente, en una de las sesiones del Ministerio, a causa del servicio. Poco después de morir Woin, Krabbe quiso honrar su memoria y obtuvo

una pensión que aseguraba el porvenir de su familia. También se mostró afectuoso conmigo, mandándome llamar y diciéndome podía contar con su amistad; que cuando quisiese verle no tenía que anunciar mi visita oficialmente; esto facilitó la cuestión de la censura de *Pskowitjanka*, encargándose de que se pasase por alto el decreto aludido; para ello recurrió al gran duque Constantino, que ordenó a la oficina de censura permitiese llevar a escena al Zar Ivan; que se aceptase mi *libretto* con las enmiendas de rigor, manifestándome al mismo tiempo que la ópera había sido aceptada por la dirección de los Teatros Imperiales. Sin duda el gran duque se interesó mucho en la cuestión. Naprawnik, que seguramente no sentía simpatía por mi obra, tuvo que ceder ante tales influencias, conociendo la ópera en una de las veladas de Lukaszewitsch, a la que fué invitado Mussorgski que, como sabía cantar en todas las voces, me ayudó a presentarla. Naprawnik nos felicitó por la clara interpretación, sin aludir a la música. Luego representamos varias veces *Pskowitjanka*, en casa de Krabbe y de Purgold, con el siguiente reparto: Mussorgski cantaba todos los papeles varoniles bajos; Wassiljew, joven médico amigo nuestro, los de tenor; A. Purgold, la Olga y la nodriza; mi prometida acompañaba al piano y yo cantaba los papeles restantes, tocando con ella a cuatro manos lo que no podía tocar con dos. Alejandra se encargó de escribir la partitura en limpio. Con este reparto la representación resultaba a maravilla: clara, con buen estilo, poniendo todos cuanto podíamos de nuestra parte, con gran satisfacción de los muchos asistentes a las veladas.

* * *

En febrero de 1871, se estrenó en el teatro "Maria"

El Convidado de Piedra, con orquestación mía, asistiendo a todos los ensayos. Naprawnik se mostró correcto, pero seco; la instrumentación me satisfizo, entusiasmándome la obra; el público aplaudió, aunque sin saber cómo calificarla, dándose pocas representaciones y cayendo en el olvido durante mucho tiempo.

Balakirew reanudó la lucha con la Sociedad, anunciando un abono para cinco conciertos de la Escuela Libre, con selecto programa; mas el público no respondió a sus esfuerzos, tanto que el quinto no pudo celebrarse, perdiendo de nuevo la batalla, vencido su espíritu emprendedor. Igual suerte tuvo en un concierto de piano que dió en Nishnij-Nowgorod, su pueblo natal, donde esperaba despertar interés entre sus paisanos; dijo que aquello era su *Sedán*, por lo cual se retiró en absoluto, alejándose de sus más íntimos amigos y abandonando su labor artística durante mucho tiempo. Su carácter sufrió profunda alteración; de ateo acérrimo, se trocó en fanático religioso, diciendo alguien que *había perdido un tornillo*. ¡Siempre hay quien exagera! Sus únicos amigos eran por entonces Filippow y un cura rural, en los que encontraba las más oscuras ideas de la tenebrosa Rusia. Su crisis moral y huída del mundo, duró hasta fines del año 70, en que reanudó su actuación en público, apareciendo cambiado de pies a cabeza.

* * *

A comienzos del verano del 72 alquilé una habitación amueblada en Pargolowo, para estar próximo a los Purgold celebrándose mi boda el 30 de junio, por la mañana; Mussorgski, fué el padrino; tras el almuerzo en casa de la contrayente, fuímos a la estación, saliendo para Suiza e Italia. En otoño regresamos a Petersburgo, donde tomamos un piso en la Schpalernaja, comen-

zando los ensayos de *Pskowitjanka* en el teatro "María"; Bessel editó la partitura, cuyas pruebas rogué a Cuí repasase, por estar yo en viaje de bodas, deslizándose bastantes errores que desfiguraban la música y la letra.

Los ensayos se iniciaron con las pruebas del coro, que yo acompañaba, haciéndolo también después con los solistas. Naprawnik se mostraba reservado y no aventuraba juicio, aunque se adivinaba que la obra no era de su agrado. Los artistas trabajaron con interés y cortesía; el único que no estaba contento era O. A. Petrow, encargado del papel del Zar Iván; se quejaba a causa de las extensiones y dificultades escénicas que no podía resolver, en lo cual tenía parte de razón; mas mi celo juvenil no consintió cortasen nada, cosa que contrarió al protagonista y al director. Tras los ensayos del coro y los solistas, entramos en los de la orquesta; Naprawnik, como quien no lo hace, puso de relieve cuantas notas falsas y faltas de copia contenía la partitura, dirigiendo los recitados *a tempo*, lo cual me enojó mucho, sin comprender hasta mucho después la razón que le asistía para hacerlo: motivo de no adaptarse a la declamación cómoda y sencilla, a causa de las constantes figuraciones orquestales, cosa que me obligó a corregir algo; en una extensa figuración ininterrumpida de *piccolo legato*, el flauta cesó de tocar, mostrando resignación, cosa que obligó a dejar algunos blancos muy a pesar mío. El dúo al compás 5×4 del cuarto acto ofrecía grandes dificultades a los cantantes; Naprawnik frunció el ceño, mas lo sacó a flote; lo demás fué todo bien.

El 1.º de enero del 73, se estrenó mi ópera; los artistas hicieron lo posible y el público salió complacido, sobre todo del segundo acto (la escena del Municipio), que tuvo que repetirse, obligándome a salir a escena varias veces. Mi obra se representó aquella temporada diez días con

un lleno completo; yo estaba satisfecho, a pesar de las severas críticas de Solowjew, Tolstoi y Laroche; sólo Cuí se mostró benévolo. La tendencia libre de la obra gustó mucho a la juventud universitaria, oyéndose con frecuencia en los corredores de la Academia de Medicina militar el canto a la libertad del segundo acto.

La ópera rusa no se limitó aquella temporada al estreno de *Pskowitjanka*, pues al finalizar se representaron dos escenas de *Boris Godunow*, la de la taberna y la fuente, con clamoroso éxito; Mussorgski y sus amigos estábamos de plácemes. Tras la función nos reuníamos en su casa con Stassow, mi cuñada Alejandra, la señora Mollas y otros músicos; allí cenábamos y bebíamos champaña, brindando por el éxito de la obra completa.

Aunque dos de los miembros activos de la tertulia de los Purgold (mi esposa y cuñada), no vivían ya en la casa, siguieron asistiendo a las veladas, en las que se cantaba *El Convidado de Piedra*, *Pskowitjanka* y *Boris Godunow*, con el reparto habitual. Mussorgski, Borodín y Stassow nos visitaban a menudo. El primero planeaba por entonces *Chowanschtschina*; yo emprendí una sinfonía en *do* mayor, aprovechando el *scherzo* a compás 5×4 (mi bemol mayor), que tenía acabado. Durante una excursión por un lago italiano, esboqué un trío; mi trabajo no pasaba del primer tiempo, porque me empeñé en introducir cuantos contrapuntos pude, costándome esfuerzos, por no estar ducho en ello. El enlace de temas y motivos era violento algunas veces, agotaba mi fantasía, dejándose sentir la falta de técnica, pero no pude acallar la impaciencia que me animaba de que la factura de mis obras fuere más interesante desde este punto de vista. Con el tercer tiempo (*andante*) me ocurrió lo mismo, avanzando en el *finale*; mas el enlace de los temas ofrecía invencible dificultad.

Ignoro qué escribía Borodín por entonces; quizá oscilase entre *Igor* y la 2.^a sinfonía. Cuí daba vueltas a otra ópera, componiendo muchas canciones, de las que dedicó una a mi esposa y otra a mí.

Durante la temporada de 1872-73, nadie pudo ver a Balakirew; la Escuela Libre enmudeció, apagándose su vida lentamente. En primavera del 73 me citó el jefe de la Cancillería de Marina, para manifestarme se creaba un nuevo cargo: el de Inspector general de las bandas de la Armada, y que yo era el designado para desempeñarlo; además, el Ministerio instituía unas becas destinadas a discípulos de los profesores de banda, para que cursasen sus estudios en el Conservatorio de Petersburgo, cuya dirección se me confió. Ello me obligaba a inspeccionar las bandas de la Marina, nombrar a sus directores, revisar la calidad de sus instrumentos, etc., teniendo también que redactar un programa con destino a los becarios, sirviendo de enlace entre el Conservatorio y el Ministerio. El nombramiento apareció en mayo y figuré desde entonces en el escalafón civil del Ministerio; esto me permitió jubilarme, pues desde el punto de vista económico salía ganancioso. Mis amigos compartieron mi satisfacción; W. W. Stassow profetizó que llegaría día en que me nombrarían director de la Capilla de la Corte y que él vendría a tomar su anhelado té amarillo en mi residencia oficial.

El nombramiento de inspector de bandas de marina, despertó en mí el deseo de estudiar a fondo la construcción y técnica de los instrumentos, procurándome algunos: un trombón, una flauta, un clarinete y otros, tratando de aprender su manejo, guiándome por las tablas. Durante el verano, que pasé en Pargolowo, sospecho fuí el terror de mis vecinos. Los labios no se ajustaban bien a los instrumentos de latón; los agudos me costaban

gran esfuerzo. La habilidad en los de madera requería más paciencia; no obstante, logré conocerlos a fondo. Dejándome llevar por la ligereza e impulso característico de mi juventud, inicié la redacción de un manual completo de enseñanza de instrumentación, con muchos dibujos, tablas y esbozos que explicaban con toda la exactitud posible la técnica de todos los instrumentos, trabajo que me absorbió mucho tiempo durante los años 1873-74. Tras estudiar a Tyndall y Helmholtz, escribí el prólogo para explicar las leyes acústicas, base de la construcción de los instrumentos, proponiéndome extensas monografías sobre cada uno de ellos, dividiéndolos en grupos, con sus dibujos y tablas, descripción minuciosa de sus sistemas. Aun no tenía planeada la segunda parte, que trataba de las combinaciones de los instrumentos entre sí; cuando me decidí a emprenderla me di cuenta de que quería abarcar demasiado, pues en los de viento de madera había sinnúmero de sistemas, casi cada fábrica tenía el suyo y, añadiendo un detalle facilitaban la ejecución de un trino o un paso, que en los otros resultaba difícil; no me fué cómodo orientarme en todo eso; además, tropecé con instrumentos de tres, cuatro y cinco pistones en los de latón, cuyo tono no era siempre idéntico en todos los constructores, sintiéndome sin fuerzas para tratar de todo aquello. Además, ¿qué provecho obtendrían los alumnos con ello? Los miles de sistemas con sus ventajas e inconvenientes les hubieran causado gran perplejidad, preguntándose quizá: "*¿para qué sistema de instrumento hay que escribir? ¿Qué es lo posible? ¿Qué lo práctico?*". Cogí mi libraco y lo tiré contra la pared, pues tales reflexiones iban enfriando mi entusiasmo y, tras un año de intensa labor, lo arrinconé. Menos mal que con aquel estudio aprendí mucho, pudiendo comprobar su resultado al oír a las bandas, y logré saber lo que no

ignora un práctico, todo músico mayor alemán, lo que desgraciadamente desconocen nuestros compositores; porque comprendía la esencia de los pasajes fáciles y difíciles, la diferencia que hay en el estilo entre una dificultad de lucimiento y otra inútil, conociendo los tonos límite de los instrumentos y el secreto para conseguir alguna nota que evitan muchos a causa de su ignorancia. Observé que lo que sabía sobre los instrumentos de viento era falso, absurdo, comenzando a aprovechar lo que me enseñaron mis composiciones, cosa que procuré infundir en mis alumnos del Conservatorio, aunque no por completo, para que tuviesen noción clara de los instrumentos de orquesta.

Así transcurrió el verano del 73, enfrascado en el estudio práctico de los instrumentos de viento, tomando notas para mi manual; también limé e instrumenté la 3.^a sinfonía, alternando con viajes entre Petersburgo y Kronstad, como inspector de bandas de la marina, donde me recibían con los honores debidos al cargo. En mi inspección ordenaba interpretasen su repertorio, yendo a la caza de notas falsas, que abundaban por cierto, y examinaba los instrumentos, aconsejando renovasen algunos. Los directores se mostraban muy amables; yo en cambio les traté en un principio con severidad excesiva, ofendiendo, inmerecidamente quizá, a más de un buen músico mayor.

En agosto volvimos a la capital y ocupamos un piso nuevo; el 20 nació mi hijo Mischa.



CAPITULO DECIMO SEGUNDO

(1873-1875)

Actuación como director de orquesta.—Mussorgski.—Su "Chowanschtschina" y "Feria de Sorotschiny".—Concurso de óperas.—Viaje a Nikolajew y Crimea.—Estudio de armonía y contrapunto.—Dirección de la Escuela Libre de Música.

En los comienzos de 1874 surgió la idea de organizar un concierto sinfónico a beneficio de los necesitados, motivo de las malas cosechas; me rogaron lo dirigiese, y comencé a reclutar aficionados para formar un gran coro. El programa se componía de mi 3.^a sinfonía, la romanza de María del *Ratcliff*, de Cuí; la Marcha de Holofernes, de *Judith*, de Sseroff; el coro de la *Derrota de Sennacherib*, de Mussorgski y el concierto en *re* menor, de Rubinstein. La inquietud no me abandonaba, obsesionándome la idea de la dirección de aquel concierto, por lo cual estudié las partituras y las ensayé sentado en mi despacho; como número principal, elegí mi sinfonía, para dar realce a mi actuación de director-compositor; la nerviosidad aumentó a partir del primer ensayo, pero conseguí dominarme y simular experiencia. Los músicos se portaron con gran discreción; por mi parte hice lo posible para no fatigarlos repitiendo detalles, tanto que me dijeron: "sea rígido con nosotros; la orquesta gusta de que la traten con severidad". ¿Qué severidad puede tenerse con una orquesta animada por espíritu colectivo que

no siente responsabilidad ante el director extraño? Se orientaron muy bien en la sinfonía, hasta llegar al *scherzo* en cinco tiempos, que no salió mal del todo; hay que decir que corregí las voces orquestales para no perder la serenidad en la primera falta de armonía y correr ridículo ante los músicos. El coro intervino en el ensayo siguiente.

La Derrota de Sennacherib se interpretó, en parte, con arreglo a la instrumentación mía, pues Mussorgski escribió un nuevo trío para su obra coral, que entusiasmó a Stassow y, como disponía de poco tiempo, me rogó lo instrumentase.

El concierto se celebró el 18 de febrero; yo estaba abatido a causa de la nerviosidad pasada, pero todo fué bien, excepto el pianista, que se mostró descontento con el acompañamiento. Lo triste es que el hambre no pudo apiacarse con nuestro esfuerzo, pues la sala estaba casi vacía, y apenas pudimos cubrir los gastos de orquesta, alumbrado, etc. Esta fué mi presentación en público como director. Antes de comenzar el concierto, recibí una cariñosa carta de Balakirew, en la que se puede decir me daba su bendición para que tuviese buena suerte; él no asistió, como tampoco a los ensayos, de modo que no oyó mi sinfonía, que escucharon mis amigos sin entusiasmo, considerándola seca en extremo, excepto el *scherzo*, sin que aprobasen mi tendencia al contrapunto; algunos, como Stassow, manifestaron que la instrumentación era bastante deficiente; Borodín fué el único a quien agradó, aunque dijo era obra de sabihondo catedrático que se cala las gafas para escribir una gran sinfonía en *do* a tono con su dignidad.

Durante aquella temporada visité a menudo a Borodín, llevando conmigo algún instrumento de viento; él tocaba muy bien la flauta, por lo que pronto dominó el clarinete; respecto a los instrumentos de latón, los tonos

le salían agudos las más de las veces. Nuestra conversación versaba sobre los instrumentos, conviniendo hacer mayor uso de los de latón, de acuerdo con nuestra práctica habitual sugerida por Balakirew. Consecuencia de nuestras divagaciones fué la exageración de dicho grupo en su 2.^a sinfonía (*si* menor) que estaba instrumentando.

En una inspección se me ocurrió instrumentar algo para banda militar nutrida, enviando en algunas ocasiones arreglos hechos por mí; en los años siguientes instrumenté la marcha de la coronación del *Profeta*; el final de *La Vida por el Zar*; el aria de Isabel, de *Roberto el Diablo* (solo de clarinete); la *Marcha Marroquí*, de Berlioz; el preludio de *Lohengrin*; la marcha en *si* menor de *Schubert*; la Consagración de las Espadas, de *Ugonotti*; el nocturno y marcha, de *Sueño de una Noche de Verano*, etc. ¿Dónde estarán ahora esas partituras? Quizá entre los vejstorios de los archivos de las bandas.

El 24 de enero del 74, se estrenó con gran éxito *Boris Godunow* en el teatro "María". Todos habíamos triunfado; Mussorgski trabajaba en *Chowanschtschina*, que planeó en un principio con mayor amplitud, suprimiendo muchos detalles finalmente; entre los fragmentos que el autor interpretaba en la reunión, el que más gustó fué la *Danza de las Esclavas Persas*, que ejecutaba a la mil maravillas, entusiasmándonos también la escena del escribano en el primer acto; la melodía del *lied* de la Marfa, se la facilitó J. F. Gorbunow, íntimo amigo suyo; la canción en honor del príncipe Chowanski (*sol* mayor) y la del príncipe Andrei (*sol* sostenido menor), del último acto (de originalidad sospechosa), con los estrambóticos saltos de quintas, se la facilitó otro. De común acuerdo incorporé la melodía de la canción de la Marfa y la de Chowanski, verdadero epitalamio, con sus

textos originales, a mi colección *Cien canciones populares rusas*. Entre los fragmentos de *Chowanschtschina* que entonces se interpretaba, mencionaré la música bárbara, compuesta de series de cuartas, para el coro de los ortodoxos, que entusiasmaba a W. W. Stassow. Luego su autor lo alteró, subsistiendo unas cuantas cuartas puras diseminadas en el del último acto (tono *re frigio*).

Ninguno conocía el asunto de *Chowanschtschina*, pues la confusa manera de planear de Mussorgski no podía denotarlo. A partir del estreno de *Boris* venía a la reunión con menos asiduidad, mostrándose hermético y algo engreído, frecuentando el restaurante *Malyj Jarosslawez* y otros cafés, donde solo o con nuevos amigos se empapaba de coñac, como solía decir, hasta la madrugada. Aquel éxito inició la decadencia de su talento musical, conservando reliquias de su gran potencia creadora, enmarañándose poco a poco la lógica de sus ideas. Por entonces proyectaba otra ópera: *La FERIA de Sorotschinzzy*, de Gogol, que compuso de modo curioso: en el primer acto y el último no se levantaba el telón, ejecutando unos fragmentos musicales; para la escena del mercado aprovechó la música de *Mlada*; las canciones de Chiwrja y Parassja y el excelente diálogo entre Chiwrja y el joven Afanassij, las escribió con rapidez; entre el segundo y tercer actos pensaba situar un *intermezzo*: el *Sueño de Parobok*, que tomó de su *Noche de San Juan* o de la *Noche en el Monte Pelado*. Para *Mlada* recurrió también a esta música en la escena de Tschernobog, que ahora adaptaba forzosamente a la *Feria*. La frase melódica del final del *intermezzo*, eco de lejana canción (solo de clarinete en mi adaptación de *Noche en el Monte Pelado*), pertenecía en el original de Mussorgski a la caracterización de Parobok y tenía que servir de *leitmotive* a la ópera. El texto del *intermezzo* era la algarabía de los de-

monios de *Mlada*. El preludio de la obra describía un día bochornoso, fragmento que escribió y orquestó él. Yo conservo la partitura. Mussorgski trabajó en *Chowanschtschina* y *La Feria* varios años, sorprendiéndole la muerte el 26 de mayo del 87, sin acabarlas.

¿A qué atribuiremos la decadencia moral e intelectual de Mussorgski? ¿Al fracaso de sus esperanzas tras el éxito de *Boris*, que disminuyó, omitiendo la excelente escena de Kromy posteriormente? Dos años después retiraron su obra del cartel del teatro "María", no obstante su éxito constante, diciéndose no era del agrado de la familia imperial ni de la censura. El entusiasmo de Stassow por la inspiración e improvisaciones de Mussorgski, le enorgullecieron, dejándose llevar por las adulaciones de sus compañeros de francachela, que no distinguían entre la inspiración y el chiste. La Sociedad Musical Rusa no reconocía su valor; el teatro le tenía olvidado, a pesar de su aparente benevolencia. Sus amigos y conocidos, Borodín, Cui y yo, le queríamos como antes, apreciando lo que valía, censurando lo flojo. La prensa, Laroche y compañía, hablaban mal; todo esto fomentó su afición a *empaparse* de coñac, que era veneno para su naturaleza nerviosa y enfermiza. Creo me miraba con desconfianza, aunque él, Borodín y Cui continuábamos siendo buenos amigos; quizás viese en mí al catedrático retrógrado, subyugado por los prejuicios de la escuela, que acechaba ocasión para descubrirle paralelas de quintas prohibidas; no podía oír hablar del Conservatorio; su amistad con Balakirew se enfrió mucho antes; éste dijo siempre que, aunque poseía gran talento, *era débil de cabeza*; además sospechó se embriagaba; por eso se alejó de él Mussorgski.

Durante 1872-74, mi esposa continuaba tomando parte en las reuniones, acompañándonos al piano. La in-

interpretación del *scherzo* en *si* menor, de Chopin, del *Allegro de concierto*, de Schumann, y muchas obras para piano, nos deleitaban, así como la voz de su hermana cuando cantaba. Aquel año toqué una vez en casa de Cuí, a cuatro manos y con Hans von Bulow, mi *scherzo* 5 × 4, que gustó mucho; Cuí le mostró los borradores para su ópera *Angelo*, tocando con él el preludio a cuatro manos.

Durante la temporada de 1873-74, hubo un concurso de óperas con texto de Polonski, tomado de *La Nochebuena*, de Gogol. La dirección de los Teatros Imperiales fijó el plazo, cuyo término se aproximaba, nombrándome miembro del jurado, juntamente con N. G. Rubinstein, Naprawnik, Asantschewski y otros, presididos por el gran duque Constantino; nos repartimos las obras, viendo había dos que descollaban.

Cuando se reunió el jurado en el palacio del gran duque, se dijo con claridad que una de ellas era de Tschaikowski, ignorando cómo pudo saberse, concediéndole el premio por unanimidad. Como sin duda era la mejor, el fallo no tuvo consecuencias desagradables, aunque no se obró con discreción. Naprawnik y N. Rubinstein interpretaron la ópera de Tschaikowski al gran duque, a cuatro manos, y, como todos sabíamos de quien era, aplaudimos de antemano. El segundo premio lo ganó N. F. Solowjew, cosa que causó gran sorpresa. Yo repasé la partitura, gustándome mucho algunas páginas.

En el verano del 74, fuí a Nikolajew (en el Mar Negro), para reorganizar la orquesta de la Comandancia del puerto, excursión que vino muy bien, pues, tras los exámenes en el Conservatorio, salí con mi esposa y el pequeño Mischa, recibiéndonos cariñosamente y alojándonos en el llamado "palacio", sito en la ribera alta del

Ingul, donde alternaban las agradables veladas con interesantes excursiones.

A comienzos de julio fuimos por mar a Sebastopol, visitando luego por tierra las costas del sur de Crimea. Lo que más me gustó fué Bachtschissarai, con su interminable Calle Mayor, el mercado, los cafés, pregones de vendedores callejeros, cantos de los muezines en lo alto de los minaretes y la música oriental; entonces oí por primera vez los cantos auténticos gitanos, comprendiendo sus características esenciales. llamándome la atención los golpecitos, al parecer casuales, dados contra el tamboril, golpes de sorprendente efecto. Por entonces en las calles de Bachtschissarai resonaba la música durante todo el día; cuando volví, siete años después, todo había variado, porque las autoridades expulsaron estúpidamente a los músicos gitanos, considerando sus jolgorios escándalo público.

En agosto regresamos a Petersburgo; el estudio de la armonía y contrapunto, iniciado el año anterior, me atraía cada vez más; estudié el Cherubini, el Bellermann y otros manuales de armonía (el de Tschaikowski entre ellos), comenzando por los problemas más elementales, que ignoraba, trabajando en los bajos cifrados, siguiendo con las melodías y canto llano; también estudié contrapunto, mayor y menor en Cherubini y los antiguos modos sacros en el Bellerman; pero perdí la paciencia antes de saber lo esencial, y comencé a componer un cuarteto de violín en *fa* mayor, que escribí con excesivas prisas, aplicando el contrapunto en demasía en forma de continuos y fatigantes *fugati*.

En el *finale* introduje un artificio de contrapunto en el que los pares de las melodías, que formaban el tema principal en cánon doble, entran en la *stretta* sin alteración, formando otro cánon doble, trucos que rara vez

suenan bien; no me salió mal del todo. Como tema para el *andante* aproveché la música de la boda pagana de *Mlada*. El cuarteto fué interpretado por el Cuarteto Auer, formando parte del programa de música *di camera* de la Sociedad Musical Rusa, a cuyo concierto no me atreví a asistir, pues el contrapunto era para nosotros algo denigrante; además creía que aquella no era mi manera de componer; lo indiscutible es que no comprendía bien la técnica, lo cual no me permitía escribir contrapunto, conservando mi personalidad, imitando continuamente a Bach y a otros. Alguien me dijo que A. Rubinstein afirmó, al oír mi cuarteto, que por fin me veía en camino de ser alguien, opinión que oí con despectiva sonrisa.

Mis amigos, a quienes no gustó mi 3.^a sinfonía, no aplaudieron el cuarteto; mi labor como director tampoco les satisfizo, mirándome con lástima, como al que decae, tachándome de sospechoso por mis estudios sobre los enlaces de acordes y contrapunto; esto no interrumpió mis esfuerzos, que para mí no eran fatigosos, porque tanto el contrapunto como la fuga me atraían. Tocaba y leía mucho a Bach, por cuyo genio sentí profunda devoción, afrentándome haberle llamado *máquina compositora* en tiempo pasado, y a sus obras *hermosuras petrificadas sin alma*, influído por las comparaciones de Balakirew, pues por entonces no comprendía que el contrapunto es el lenguaje poético del compositor genial, que tan ridículo era reprochárselo como la rima y el metro a un poeta, sin tener idea del desarrollo histórico de la música artística, sin comprender que la contemporánea se lo debía todo. También comenzaron a interesarme Palestrina y los músicos de los Países Bajos; ahora tachaba de estúpida la frase de Berlioz cuando decía que la música de Palestrina era una sarta de acordes. Entré nosotros Stassow

había sido admirador de Bach, lo que le valió el apodo de *Bach* en el grupo; también conocía y estimaba a Palestrina y demás italianos, mas para mostrarse iconoclasta, y emprender nuevos rumbos, los abandonó. Había que ver cómo reíamos cuando se relataba que un amigo de Balakirew interpretaba la fuga en *la menor*, de Bach, para órgano, moviendo primero un pie, luego una mano, después el otro pie y la otra mano, imitando finalmente el tema moviendo todo el cuerpo. Cuando estudié a fondo a Bach y a Palestrina, me avergoncé de las pasadas bromas, pareciéndome que las majestuosas figuras de los grandes genios del arte musical sonreían con desdén de nuestra ignorancia incomprensiva....

En otoño del 74 me visitó una comisión de la Escuela Libre de Música, que vino a rogarme aceptase su dirección, sustituyendo a Balakirew, que dimitió el cargo; más tarde supe que la renuncia fué a instancias de algunos de sus miembros, pues, a pesar de su eclipse, no renunció a la mencionada dirección, aunque no apareció nunca por allí ni intervino en los asuntos de la Escuela; ésta llevaba lánguida vida, deslizándose lentamente hacia su ocaso y sin gloria. Yo ignoraba detalles sobre la dimisión y acepté. Anunciamos la admisión de nuevos alumnos, reuniendo un coro numeroso; en caja sólo había 500 rublos, los que donaba anualmente el príncipe heredero, protector de la Escuela, único ingreso seguro; entonces proyectamos un gran concierto para recaudar fondos, pues la entidad no había dado señales de vida durante tres años, arruinada por la rivalidad entre Balakirew y su odiada Sociedad Musical Rusa. Dimos el concierto el 25 de marzo del 75; mi gran interés por el contrapunto me indujo a elegir este programa: 1.º, oratoria de *Israel en Egipto*, de Handel; 2.º el *Miserere*, de Allegri; 3.º sin-

fonía en *re* mayor, de Haydn; 4.º, el *Kyrie*, de Palestrina; 5.º, fragmentos de la *Pasión de Mateo*, de J. S. Bach; un crítico dijo que Haydn era el compositor más joven que figuraba en el programa.

En los ensayos traté a los coros con discreción, cuidando de la orquesta; todo fué bien; la sala estaba rebotante; la taquilla llena y el público satisfecho. La situación de la Escuela iba viento en popa; el programa *Clásico* produjo general asombro, pues nadie lo esperaba; esto me hizo desmerecer a los ojos de mucha gente; yo, aunque tuve mis razones para elegir aquel programa, me asusté ante tal opinión, creyendo había obrado mal. El siguiente concierto fué también de música *archiclásica*; Balakirew me escribió, reprochándome la *fossilización* y pereza psicológica; W. W. Stassow callaba al oír hablar de mi nueva actividad; Cuí me miraba de reojo.

Mi actuación como inspector de Bandas de Marina, se manifestó aquel año organizando un concierto monstruo de todas las bandas de Kronstadt y Petersburgo, en aquella plaza; interpretamos algunos de mis arreglos, entre ellos la obertura de *Egmont*, la marcha del *Profeta* y el final de *La Vida por el Zar*, bajo mi batuta, alcanzando gran éxito, tanto que ignoro si las bandas de Marina volverán a tocar con tanta disciplina y afinación; aseguro que hasta entonces no lo lograron jamás. A partir de aquel concierto, todos los años se daba uno o dos, dirigiéndolos yo, costumbre que se perdió cuando dejé el cargo.

En uno de los conciertos sinfónicos de la Sociedad Musical Rusa, que dirigía Naprawnik, se dió mi *Antar*, a raíz de abandonar Balakirew la dirección de la Escuela Libre. Desde el estreno de *Sadko*, en el 71, aquél no había dirigido nada mío; Asantschewski me dijo que él in-

sistió varias veces, que había indicado el *Antar* particularmente, contestando el otro: *Que se lo dirija él*; ignoro si Naprawnik consideraba mancharse las manos interpretando mis obras, o si creía ponerme con ello en grave aprieto. Cuando Asantschewski me propuso dirigir el *Antar*, acepté sin pestañear, por haberme acostumbrado a actuar ante público, por lo que dirigí la ópera sin la partitura, yendo todo muy bien y con éxito. Para este concierto instrumenté nuevamente la obra, quitándole las asperezas de armonía. Bessel la editó en esta forma, así como el arreglo para piano que hizo mi esposa. En la nueva instrumentación suprimí el tercer fagot y la tercera trompa.

En primavera del 75 compuse algunas fugas y cánones aceptables, aventurándome también en la música coral "a cappella". Durante el verano continué los estudios de contrapunto; de vez en cuando iba a Petersburgo y a Kronstadt de inspección, practicando durante el viaje. En este estío, que pasé en Ostrowki, escribí algunas fugas para piano, y unos coros "a cappella", que editó Bessel, y en septiembre regresamos a Petersburgo.



CAPITULO DECIMO TERCERO

(1875-1876)

Coros "a cappella".—Conciertos de la Escuela Libre.—
A. Ljadow y G. Dütsch.—Culto pagano al Sol.—
Reanudo mis relaciones con Balakirew.—Mi sexteto
y quinteto.—Edición de las partituras de Glinka.—
Reforma de "Pskowitjanka".

La temporada de 1875-76 me trajo grandes preocupaciones; en octubre nació mi hija Sonja, enfermado mi esposa, que tuvo que guardar cama varios meses; esto deprimió mi ánimo, mas cumplí mis deberes en el Conservatorio, la Escuela Libre y la inspección de bandas. También procuré aplicar mis estudios de contrapunto a la composición y escribí unos coros mixtos "a cappella", de carácter contrapuntista, editándolos e interpretando algunos en la Escuela Libre; el exceso de contrapunto los hacía pesados y de ejecución fatigosa. El colmo de la dificultad y complejidad en el contrapunto, es el formado por cuatro variaciones y una *fughetta* sobre un *lied* ruso, para coro femenino a cuatro voces, pieza que bien podría servir de ejercicio de solfeo a un coro disciplinado, a pesar de estar escrita sin cambios en harmónicos. También compuse tres piezas para piano: un vals, una romanza y una fuga (*do sostenido menor*), editándolas Bessel; éste dió al público mis mejores fugas, sometidas al juicio de J. I. Johannsen, mi colega en el Conservatorio, gran autoridad en armonía y contra-

punto, que las aprobó todas, convenciéndose de que yo no era afrenta para el cuerpo de catedráticos. El rumor de que en aquel verano compuse cincuenta fugas (algo exagerado) y que me había rendido al contrapunto, me valió en el Conservatorio la consideración de catedrático consumado así como que figurase en el centro, no en la extrema izquierda.

Organicé dos conciertos en la Escuela Libre, el primero con programa clásico; unos coros de la misa en *si* menor, de Bach, que por entonces me interesaba mucho. Mi orquesta de aficionados puso de relieve su afinación en el ensayo del célebre *Kyrie*. También interpretamos fragmentos del oratorio *Sansón*, de Handel, con instrumentación nueva y hecha por mí en parte y en parte por mis discípulos, bajo mi dirección, siéndome imposible interpretarlo en su original por falta de órgano grande, que llena los huecos existentes en la orquestación; por eso tuve que recurrir a instrumentarlo de nuevo, cosa que para mi clase fué excelente ejercicio. Al llegar a los recitados del *Sansón*, me perdí, mas pude rehacerme, interpretando luego satisfactoriamente la obertura de *Coriolano*, de Beethoven.

El programa del segundo concierto era todo música rusa, que ofrecía dificultades en su dirección; por ello tuve que ensayar dos veces. Entonces me alteraba ante cualquier descuido; recuerdo que en un ensayo me incomodé; en otra ocasión reprendí en alta voz al ordenanza y al bibliotecario de la Escuela; luego sentí remordimiento; no debí alzar la voz ni emplear tono tan autoritario. Aquellos arrebatos eran reminiscencias de mis días de marino.

En aquel curso mis íntimos amigos, A. K. Ljadow y G. O. Dütsch, que por entonces eran mis discípulos aventajados, dejaron de asistir con asiduidad a clase,

eclipsándose finalmente. Asantschewski, que no podía con ellos, decidió su expulsión tras haberme consultado. Al enterarse del acuerdo me visitaron para que interviniese en su favor; yo no accedí. ¿A qué se debió aquel formalismo sin entrañas?, me pregunto hoy. Quizá a mis trabajos de contrapunto. Aun ahora siento arrebatos de esa índole algunas veces. Lo natural era haberlos recibido con los brazos abiertos, pues Ljadow mostraba gran talento y Dütsch muy viva inteligencia. Me consuelo al pensar que por el tiempo fueron mis entrañables amigos....

El concierto de música rusa renovó mi crédito a los ojos de Cuí, Stassow, Mussorgski, etc., demostrándoles no era renegado, que seguía perteneciendo a la escuela rusa con toda el alma. Balakirew no estaba muy conforme, pues toda la vida sintió aversión por los programas netamente rusos, gustando de alternar música rusa con la extranjera reciente. No pude descubrir si sospechaba que nos sentíamos cohibidos ante los extranjeros al separarlos de los rusos, o si creía que los programas rusos no eran tan variados como los mixtos, mas supuse era pretexto para codearse con los Liszt, Berlioz y Beethoven.

Hacía tiempo que sentía interés por los cantos populares rusos; esto hizo que revisase muchas recopilaciones, de las que sólo conocía la maravillosa de Balakirew, ocurriéndome hacer una colección. Entonces T. J. Filippow, gran conocedor de los *lieders* rusos, que cantaba con mucho gusto, me propuso anotásemos los que él sabía, conforme los cantaba (pues no era músico) arregláse el acompañamiento y se editasen.

Si me hizo tal indicación fué a instancias de Balakirew, con quien le unían sus ideas religiosas.

Filippow cantaba aun con voz que denotaba fué her-

mosa, puesto que rivalizó con los mejores cantantes populares. Las cuarenta canciones que anoté eran de carácter lírico; algunas parecían influenciadas por la soldadesca y el vulgo; otras evidenciaban indudable legitimidad. Conocía muchas canciones que aludían a las costumbres y a los juegos, interesantísimas, por ser las más antiguas, procedentes de los tiempos paganos en su mayor parte, conservadas en su pureza y carácter originales. Yo acariciaba el proyecto de coleccionarlas, armonizando dos veces las que me cantaba Filippow, porque la primera me parecía hartó complicada y poco rusa. Dos años después las editó Jurgenson, en Moscou, con un prefacio de Filippow.

Al mismo tiempo trabajaba en mi colección, sin apresurarme, incorporando las mejores que hallé en antiguas recopilaciones de Pratsch y Stachowitsch, que eran curiosidades de bibliógrafo. Harmonicé los *lieders* de nuevo y mejoré su división rítmica y compás; luego recopilé las que había oído a mi madre y a mi tío Pedro, aprendidas del 1810 al 1820, en Nowgorod y Orel, añadiendo algunas que me cantaron amigos y conocidos de cuyo oído pudiera fiarme (Mussorgski entre ellos), y, finalmente, adjunté versiones oídas a las sirvientas procedentes de lejanas provincias, rechazando lo que creí muy ordinario o de dudoso origen. Recuerdo que una noche, en casa Borodín, me costó mucho fijar un epitalmio de caprichoso ritmo, a pesar de su fluidez natural (que me cantó una cocinera oriunda de las riberas del Wolga), por quererme esmerar en la armonización, rehaciéndola incesantemente. Formé dos grupos: 1.º, los cantos épicos (*byliny*); 2.º, los de ritmo lento y bailables; luego venían los aires relacionados con los juegos y costumbres, ordenándolos siguiendo la sucesión de fiestas del culto al Sol que se celebraban en ciertas regiones

rusas todavía. A medida que leía las investigaciones acerca de esta fase de la vida popular, sentía mayor encanto por el contenido poético y artístico de la heliolatría, buscaba sus huellas en la letra y melodía de los *lieders*, surgiendo ante mis ojos las imágenes del paganismo y su espíritu, atrayéndome con irresistible fuerza, labor que ejercía magnética influencia sobre mi inspiración. Ya hablaré de esto más adelante.

A fines de temporada comencé a visitar a Balakirew, que salía paulatinamente de su letargo; el motivo de mis entrevistas era los cantos populares de Filippow, luego la edición de las partituras de Glinka, hechas por su hermana Ludmilla Schestokowa, *Ruslan y Ludmilla* y *La Vida por el Zar*, cuya redacción asumió Balakirew, que recurría a mí y a A. J. Ljadow para que le ayudásemos; Ljadow no iba ya al Conservatorio. Además, las muchas lecciones particulares que me procuraba motivaban a veces mi visita.

Hasta entonces sólo tuve un discípulo particular: J. F. Tjumenjew, autor de traducciones, novelas y canciones. Como estaba enfrascado en el estudio de la armonía y contrapunto, creí conveniente tener un discípulo para comunicarle mis conocimientos. Cuando los círculos musicales se enteraron de mis estudios sobre teoría, adquirí fama de *teórico*, sin haber sido nunca tal cosa, sino práctico de pura cepa, porque la mayoría, y aun los inteligentes en música, tienen confusa idea del concepto *teoría musical* y *teórico*; en este caso estaba también Balakirew. Por entonces era moda en Petersburgo, entre los *dilettanti* del piano, y especialmente las señoras, hablar de *teoría de la música*. Balakirew, que daba muchas lecciones de piano y prefería las de señoritas de la aristocracia, comenzó a recomendarme como *teórico*, lloviéndome las lecciones. Mis discípulos y discípulas (que eran la mayoría) igno-

raban lo que querían, limitándome a la teoría elemental y principios de armonía, siguiendo el manual de Tschaikowski; los más de los alumnos se resistían al solfeo y ejercicio del oído, así que la *teoría* de nada les sirvió, y asistían a las clases sin provecho, perdiendo el tiempo en discusiones sobre música u otra cosa y, aunque las lecciones eran caras, querían beber en la propia fuente, sin comprender que para aprender a leer no precisa que el maestro sea literato, ni astrónomo para que enseñe matemáticas. Yo dije a Balakirew que las recomendadas carecían de talento, que mis lecciones eran inútiles; él me dijo no había que desviar a nadie, que cada cual asimilase lo que pudiere. Su lógica, impropia de artista, me tranquilizó algo y dí lecciones unos diez años.

Balakirew estaba muy cambiado; luego diré algo sobre esto.

En 1876 la Sociedad Musical Rusa organizó un concurso de obras de *musica di camera*; quise tomar parte y comencé un sexteto para violín en *la mayor*, en cinco tiempos. Aunque no estaba ya tan encaprichado por el contrapunto, escribí el segundo (*allegretto scherzando*) como complicadísima fuga para seis voces, que me satisfizo técnicamente. El trío del tercer tiempo del *scherzo*, es una fuga a tres voces con el ritmo de *tarantella*, interpretada por los primeros violines, mientras los otros acompañan con acordes *pizzicati*. El *adagio* resultó melodioso y con acompañamiento muy artístico; los tiempos primero y último no me parecen tan satisfactorios. En general, la obra salió bien técnicamente, pero sin originalidad. Cuando la acabé se me ocurrió escribir un quinteto para piano, con instrumentos de viento (flauta, clarinete, trompa, fagot), destinándolo al concurso, que limité a tres tiempos; esta composición no es tan forzada y tiene más atractivo que el sexteto, aunque no ofrece

tampoco originalidad. Hice copiar en limpio las piezas y las envié a la dirección de la Sociedad con las plicas.

En el verano compuse algunos cantos corales *a cappella*, para hombres, a tres voces, que editó Bittner y que Belajeff adquirió luego.

En otoño renació la actividad musical en la ciudad; mis visitas a Balakirew fueron más frecuentes; ya dije que le encontré muy cambiado. Stassow, que le vió en la calle hacía uno o dos años, afirmaba *no era el mismo; que su mirada no era la habitual*; lo cierto es que el ambiente en que vivía era distinto, aunque observé muchas de sus particularidades, que habían tomado estrambóticas formas. Procuré no aludir para nada a la religión, pues sólo una vez se me escapó la frase: *confía en Dios, pero no hagas tonterías*, cosa que le enfureció. Con otros, Ljadow, por ejemplo, conversaba sobre religión, censurando el error y estupidez de los que no pensaban como él, patentizando su intolerancia acostumbrada.

Ludmilla Schestakowa, que idolatraba a su hermano, emprendió la edición de las óperas de Glinka, propiedad de la Casa Stellovski, reservándose cierto número de ejemplares y cediendo la propiedad a la Casa gratuitamente. De *Ruslan* no existía partitura completa, por lo que tuvo, que recurrir a una copia en poder de D. W. Stassow, que decía revisada por Glinka, hecha de prisa, al parecer, puesto que contenía bastantes errores e impresa por Roder de Leipzig. Primero revisamos las copias y luego las pruebas, comenzando por *Ruslan*, al que siguió *La Vida por el Zar*, labor que duró casi dos años; yo me ocupé, además, de orquestar el primero para banda militar. Balakirew y yo fuimos malos correctores, pues dejamos en ambas partituras multitud de erratas; creo que algunas enmiendas de Balakirew eran algo dudosas, v. g., el tamboril que añade al primer coro de *La Vida*

por el Zar; él dijo que en el original había una línea de notas con la indicación *Tamboril*, opinando que Glinka olvidó marcar el ritmo; Balakirew era muy aficionado a enmendar supuestas equivocaciones. A mi parecer las partituras de Glinka tendrán que revisarse de nuevo por un músico consciente y de mayor valía. Ljadow y yo sufríamos por entonces la influencia de Balakirew y aceptábamos sus opiniones; ahora veo las cosas de modo distinto y no me satisface nuestro trabajo. *Ruslan* se editó con mucho lujo; *La Vida por el Zar* con más modestia. La edición fué empresa honrosa y útil, aunque nuestra labor pecaba de incorrecta, desliziéndose bastantes erratas. Naprawnik dirigía la ópera, valiéndose de nuestras partituras, sin interpretar las frases del fagot en la romanza de Ratmir, ni del tamboril, introducido por Balakirew, y ¡tenía razón!

* * *

La labor en las partituras de Glinka fué para mí ejercicio inesperado; sus óperas me eran conocidas y admiradas; durante su preparación para la imprenta estudié hasta la última nota en la factura e instrumentación, aumentando mi entusiasmo y devoción por su genio, que indicaba finura de pensamiento y sencillez natural en todo; que conocía a fondo las voces y los instrumentos. Yo devoraba y digería el alimento que me proporcionaban las partituras, estudiaba el empleo de las trompas y trompetas, que tanta diafanidad y finura prestan a la orquestación de Glinka, procurando asimilarle su elegante manejo de las voces, estudio utilísimo para mí que me conducía de nuevo al terreno de la música moderna, tras los desvíos del contrapunto y el estilo grave; por lo visto mi aprendizaje no había terminado aún. Al mismo tiempo que trabajaba en las partituras

de Glinka, me dediqué a transformar mi *Pskowitjka* pensando ante todo en escribir algo para el prólogo, y el importante papel que juega en el drama de Mey, a que prescindí en mi primera versión de la ópera. Balakirew insistía en que añadiese un coro de peregrinos ciegos al cuadro primero del cuarto acto, indicándome como tema la canción sacra *Alexei, el hombre de Dios*, de acuerdo con la melodía original de la colección Filippow; yo creo que su empeño no se debía a su hermosura musical, sino a la simpatía sentida por las personas devotas y todo lo místico. Mi carácter conciliador y el hábito adquirido aceptaron las insinuaciones de Balakirew, que se aferraba a sus ideas con testarudez, sobre todo cuando no se trataba de él, exigiendo además variase el coro final que le era antipático, proponiéndome esta letra: *Sólo el Señor despierta a los muertos*, aplicándole nueva música. También quiso transformase *Pskowitjanka*, alegando era la última ópera que escribía, o que la siguiente sería muy inferior; por eso precisaba *limarla* con gran esmero; ignoro en qué pudo basar tal suposición; opino no debe hablarse así a ningún autor, de no ser que tenga ya un pie en el sepulcro. Quizá otro le hubiese hecho caso; mas yo no pensaba en mí porvenir; sólo deseaba alterar algo en mi obra por no satisfacerme su factura *musical*, considerando sus exageraciones harmónicas, la incoherencia de los recitados y la falta de cantables en ciertos pasajes, doliéndome las formas musicales, largas en exceso, y mal desarrolladas, así como la falta de elementos de contrapunto, dándome cuenta de que la técnica no correspondía a las ideas musicales ni a su bello argumento. Mi instrumentación con la absurda combinación de trompas y trompetas (dos trompas en *fa* y dos en *do* y trompetas en *do*), con ausencia de *fortes* satisfactorios, me intranquilizaba. Emprendí la transformación y la

bé en año y medio, incluso el prólogo, la escena nueva, ante el convento y otros aditamentos.

En el prólogo reformado se notaban los progresos hechos en la técnica de la ópera, aunque la música del resto era algo pesada, motivo de las muchas enmiendas; la tendencia al estilo contrapuntista con muchas voces independientes era un plomo; en cambio introduje otras felices alteraciones: el coro final a siete voces, con música nueva, y el enérgico *increscendo* del *Amén*, que entusiasmó a Balakirew, que escribí en *re* bemol mayor por complacerle; éste y otros amigos aplaudieron el coro estilo fuga de los peregrinos ciegos.

Este prólogo fué interpretado al piano en mi casa, cantando A. N. Mollas la parte de Vera, una alumna de la Escuela Libre la Nadeshda, Mussorgski el Scheloga; Cuí, Stassow y Mussorgski elogiaron el prólogo, aunque con reservas, mostrándose Balakirew bastante benévolo con la nueva estructura de la obra. Mi esposa parecía no estar conforme del todo con la factura de *Pskowitjanka*. Todo ello me entristeció, tanto más cuanto noté que mi ópera resultaba aburrida, insípida, pesada, a pesar de la mejor factura y técnica introducidas, pues también utilicé hábilmente las trompas y trompetas naturales, aunque las delicadas armonías y modulaciones de *Pskowitjanka* requerían instrumentos cromáticos; estas dificultades fueron vencidas con arte y destreza, con perjuicio de la eufonía de la música, pues como no fué concebida con miras a instrumentos naturales, no podía adaptarse a ellos. En el resto indicaba un avance: los instrumentos de cuerda intervenían constantemente y a tiempos variados, el *forte* era sonoro donde no estaba mitigado por los instrumentos naturales.

Acabada *Pskowitjanka*, comuniqué a la dirección de los Teatros Imperiales el deseo de representar mi obra

transformada. El barón Kister, que era director interino, preguntó a Kaprawnik en un ensayo si había oído la nueva partitura, y ante la negativa dejó de ensayarse. La actitud de Naprawnik me indignó, aunque, ¿cómo podía intervenir en mi favor sin conocer la partitura, si yo expuse mi deseo a la dirección y no a él? Tenía mucha razón.

Los fracasos deprimen; mas esta vez no ocurrió así, por creer que ello me era ventajoso, que convenía guardar *Pskowitjanka* para mejor ocasión, que mi aprendizaje tocaba a su fin y me aguardaban nuevos triunfos.



CAPITULO DECIMO CUARTO

(1876-1877)

Composiciones varias.—*Suerte del quinteto y el sexteto.*—*Tres conciertos en la Escuela Libre.*—*La 2.^a sinfonía de Borodín.*—*“Noche de Mayo”.*—*Concurso para coros.*—*Las veladas en la Escuela Libre.*—*Nuestro círculo.*—*La vida de Borodín.*—*Tschaikowski.*

En la temporada de 1876-77 escribí algunas variaciones para oboe, sobre un tema de Glinka, y un concierto para trombón, ambas cosas con acompañamiento de banda militar, de viento, que estrené bajo mi dirección en un concierto dado en Kronstadt por las bandas de Marina reunidas. Escribí estas obras para disponer de solos menos trillados, en primer lugar, y, además, para adiestrarme en el empleo de dichos instrumentos, sus solos, *tutti*, *candenze*, etc. El final del concierto para trombón no salió mal del todo, especialmente en su instrumentación. También compuse otro para clarinete con banda militar, que no estrené por no gustarme en el ensayo, pues el acompañamiento resultó pesado. En aquel año compuse asimismo las cuatro piezas para piano editadas por Bittner: *Impromptu*, *Novellette*, *Scherzino*, *Estudio*.

La suerte de mis sexteto y quinteto en el concurso fué ésta: el jurado premió un trío de Naprawnik, obteniendo mi sexteto mención honorífica; el quinteto, nada.

Se dijo que el trío fué interpretado por Leschetizki magistralmente, mientras mi quinteto dió tanto que hacer a Cross que no pudo terminarlo; con mejor intérprete creo que mi trabajo habría sido aprobado; el fracaso fué pasajero, pues al estrenarlo en un *concerto di camera*, alcanzó éxito clamoroso.

Un día me encontré en el Conservatorio con el gran duque Constantino Nikolajewitsch, que me estimaba, diciéndome: ¡Lástima! ¡No sabíamos que el sexteto era tuyo!, pues el gran duque me tuteaba hacía tiempo. Por esto deduje cómo se falló el concurso, explicándome premiasen *El Herrero de Wakula* de Tschaikowski, inspirado en la *Nochebuena*, de Gogol. Balakirew se indignó al saber había concursado, pues, según él, todos los del grupo estábamos *hors concours*, exteriorizando superficialmente mi *falta de tacto*, pues nuestras relaciones no eran tan íntimas como antes, quizá por mi falta de religiosidad; de otro modo hubiera intentado hacerme volver al redil, como a Ljadow y otros. Su afecto para conmigo disminuyó, influyendo sólo en lo atañente a cosas que le interesasen, pues antes gustaba de intervenir paternalmente en mi vida, mientras ahora me dejaba en paz. Una vez le dije consideraba perjudiciales las advertencias ajenas cuando se componía una obra; que prefería un trabajo original por completo al más satisfactorio con influencia de otro, replicando opinaba lo contrario: que era preferible dejarse guiar durante el proceso de creación de una obra por los consejos de personas de juicio, que tenían el deber de no perdonar detalle, pues sólo así era posible componer algo intachable, aduciendo el proceder de los jesuítas, en cuya orden y desde el punto de vista de la comunidad, la manera de obrar del individuo es irreprochable siempre, porque sus actos son aquilatados de antemano por todos los padres reunidos.

circunstancia que garantiza el éxito de la orden. ¡Curioso parangón! ¡La orden jesuítica y la creación musical! El jamás habría consentido someter sus obras a censura colectiva, cosa que rechazaba también para los demás, puesto que sustituía toda colectividad por su criterio personal, único, que consideraba infalible.

Los asuntos de la Escuela Libre interesaron de nuevo a Balakirew vivamente, dejando sentir su influencia, insistiendo en que organizase tres conciertos de abono, cuyos programas redactó en su mayor parte; yo quise incluir *Manfredo*, de Schuman, y él se opuso, quizá porque la idea fué mía.

El primer concierto se celebró el 30 de noviembre del 76, con este programa: *Manfredo*, mi *Fantasia Serbia*, fragmentos de *Lelio*, de Berlioz, y la 5.^a sinfonía de Beethoven; el público salió satisfecho; todo fué bien, excepto la sinfonía que resultó algo *mecánica*. Yo estudié el programa a fondo y lo dirigí de memoria, flaqueando al llegar a su *scherzo*; miré a los ojos del primer violín (Grigorowitsch), que a la entrada del *finale* me hizo cierta seña ladeando la cabeza, y pude indicar el cambio de tiempo y compás. Dicho pasaje no quedó bien impreso en la memoria, debido a su armonización: sostenido interminable y monotonía de la figura del violín; no me perdonaré nunca tal distracción, aunque nadie se dió cuenta; desde entonces siempre tengo la partitura en el atril, porque el director debe estar pronto a ayudar a los músicos y darles la entrada, las secundarias también, cosa imposible si se dirige sin papeles; si bien agrada al público ver el dominio del director, la orquesta gusta de ver la partitura en el atril. Yo vi, y los músicos me lo confirmaron, que Balakirew dirigía siempre de memoria, indicando las entradas raras veces.

El segundo concierto se dió el 25 de enero del 77, in-

tegrándolo la 1.^a sinfonía de Borodín, que dirigí muy mal, y el *Requiem*, de Mozart. El tercero celebróse el 8 de mayo, interpretándose, además, de la *Incompleta*, de Schubert, un *coro a cappella*, mío, *La Canción Vieja* y la obertura *Mil Años*, de Balakirew, con un fragmento del oratorio *Cristo*, de Liszt. Todo fué bien, incluso el difícilísimo coro *Stabat Mater speziosa* del oratorio. Las modulaciones enarmónicas de esta pieza arrastraron al coro, haciéndole descender, a pesar de que el canto alterna con el órgano, que tocaba mi alumno A. Bernard, catedrático e inspector del Conservatorio por el tiempo. Cuando la masa coral bajaba un semitono, el organista trasponía el intermedio siguiente medio tono, acabando con una tercera entera más baja que al iniciarlo.

Tras estos conciertos me sentí ya práctico en la dirección.

En aquella temporada se estrenó la 2.^a sinfonía de Borodín (*si menor*), en un concierto de la Sociedad Musical Rusa; no recuerdo las influencias que intervinieron. Esta sinfonía se escribió y transformó durante varios años, llegando a su definitiva forma, motivo de nuestras charlas sobre instrumentación durante los tres últimos. Una vez estudiamos juntos los instrumentos de viento, los del grupo de latón en particular, Borodín y yo sentimos la tentación de emplear con liberalidad los cromáticos, creyendo que no pesan tanto como supone la mayor parte de los compositores, convicción basada en las partituras para bandas militares y varios solos que escuchamos. Las consecuencias de todo ello fueron exageraciones imperdonables de nuestra parte; la instrumentación de la sinfonía salió muy pesada, destacándose el grupo del latón en demasía. ¡Cuántas veces me mostró Borodín su partitura, maravillándome el atrevido empleo del latón! Toda su pesadez se manifestó al estre-

nar la sinfonía dirigida por Naprawnik, sobre todo el *scherzo* con los acordes de las trompas con sus continuas y rápidas variaciones. Naprawnik tuvo que enmendarlo, tomando el tiempo con mucha más lentitud, enfadándonos y reprochándole su interpretación sosa y desfiguración de los tiempos, a pesar de que tenía razón. La sinfonía tuvo moderado éxito, quedando todos nosotros descontentos. Dos años después, Borodín reconoció su error y aligeró la instrumentación del *scherzo*, y en su interpretación bajo mi batuta, se tocó en su debido tiempo. W. W. Stassow llamó a la pieza *sinfonía de los héroes*, nombre muy apropiado, excepto para el *scherzo*, que se desvía algo del conjunto. El breve paso del *si* menor al *fa* mayor, al comienzo del *scherzo*, fué improvisado por Balakirew hacía mucho tiempo; Borodín lo inició antes con un *do* que tocaban las trompas, repetidas veces.

En el verano del 77 no hubo en Pargolowo nada digno de mención. La idea de la *Noche de Mayo*, de Gogol, atormentaba mi fantasía; en mi niñez gustaba de leer *Las Veladas de la Alquería de Dikanka*, prefiriendo la *Noche de Mayo* a todas las novelas de aquel ciclo.

Recuerdo que cuando galanteaba con la que hoy es mi esposa, ésta insistía en que el asunto era digno de una ópera; el día en que pedí su mano leímos juntos la novela, por lo cual hacía mucho tiempo tenía pensadas las escenas y el *libretto*, en el que conservé el rico diálogo del autor, sin planear a fondo la obra, por preocuparme la transformación de la *Pskowitjanka* y la instrumentación de mi concierto para clarinete; además, pensaba ordenar la colección de cantos populares y revisar los de Filippow. También escribí un coro aprovechando un *lied* del *Yugo Tártaro* y una fuga a cuatro voces inspirada en una poesía de Kolzow, que pensaba enviar a un concur-

so abierto por la Sociedad; cuando venció el plazo de entrega, se hizo público mi nombramiento de juez para aquel concurso, honor que no quise declinar, temiendo despertar sospechas; durante el examen de los trabajos, rehuí exponer mi opinión, excusándome de tomar parte en la deliberación. Resultó que, entre los premiados, figuraban mis dos coros. En aquel concurso surgió P. J. Blarambergs, profesor en la Escuela de Música Schostakowski de Moscou, al que traté más tarde, conociéndole entonces como buen músico, aunque había compuesto muy poco.

* * *

Hacia unos años que N. W. Stscherbatschew apareció nuevamente en Petersburgo; escribía y ejecutaba algo suyo en nuestras reuniones, tras hacerse de rogar; aunque casi ninguna de sus composiciones estaba acabada gustaban entre nosotros; era excelente pianista; no acertaba en sus obras corales y de orquestación, a juzgar por los fragmentos que conocíamos de su *Hero y Leandro*, *Santa Cecilia* y otras de importancia, que difícilmente verán la luz. A pesar de su falta de originalidad, su música era muy alegre y retozona; sus *Zig-zag*, *Mariposas* y otras composiciones, fueron de nuestro gusto. Balakirew surgió de nuevo entre nosotros, pero se marchaba pronto, sintiéndonos aliviados con su ausencia, pues ante él no era posible expresar opinión alguna con libertad, ni estar sosegados. Cuando desaparecía se iniciaba un agradable cambio de ideas; Borodín, Mussorgski y yo tocábamos sin reparo algo nuevo y fragmentario; el segundo entonaba trozos de su *Chowanschtschina*, o cantos nuevos, que componía por entonces, como *Los Cantos y Danzas de la Muerte*, *Sin Sol*, con letra del conde de Golenischtschew-Kutusow; Borodín regalaba nuestros oí-

dos con temas de su *Príncipe Igor* y su cuarteto en la mayor.

Cuando no acudía W. W. Stassow, asíduo concurrente, parecía nos faltaba algo, pues no prestaba atención sino que charlaba continuamente, entusiasmándose mucho y exclamando de vez en cuando: ¡*Magnífico!*, ¡*incomparable!*, etc. Cui venía poco, trayendo de tarde en tarde sus *Cantos Nuevos*, que escribía entonces con profusión. Mi íntimo era Borodín; éste dedicaba poco tiempo a la música, alegando que tanta estima tenía por ella como por la química; por aquella época se dedicaba más a la ciencia que al arte, porque la organización de unos cursos de medicina para señoritas le absorbía mucho tiempo; además era socio activo de sinnúmero de asociaciones benéficas y de mutuas escolares, especialmente de niñas. Yo no podía comprender cómo las señoras que le conocían, por mediación de Stassow, recurriesen a él para sus cachupinadas benéficas, a pesar de sentir entusiasmo por su talento de músico, pues le privaban con ello de aprovechar el tiempo en su arte. Borodín escuchaba siempre con paciencia las súplicas y ruegos, que le arrebatában horas enteras; por eso iba de prisa continuamente y no acababa nada. Me dolía mucho ver que su vida desinteresada se regía por la ley de la inercia. A esto había que añadir que su esposa padecía asma, pasaba las noches en vela y solía dejar la cama al mediodía; que él la cuidaba durante la noche, levantábase temprano y se mostraba siempre fatigado; vivía en el desorden, comiendo cuando podía.

Por el 76 comenzó a dejarse ver Tschaikowski entre nosotros, coincidiendo a veces su visita con nuestras veladas musicales; una noche dijo tenía acabado su segundo cuarteto para violín, que le rogamos nos diera a conocer, interpretándolo tras breve resistencia, gustándo-

nos mucho; nunca más pudimos hacerle tocar algo suyo. En otra ocasión dijo estaba escribiendo una fantasía para orquesta inspirada en *La Tempestad*, de Shakespeare, que pensaba atenerse en el desarrollo al preludio de Wagner del *Oro del Rin*; mas al oír la fantasía no pude nunca observar parecido entre el mar suyo y el río de Wagner. Tschaikowski era hombre de sociedad que animaba e infundía vida a la reunión.



CAPITULO DECIMO QUINTO

(1877-1879)

"*Noche de Mayo*".—A. Ljadow.—Las "*Paráfrasis*".—*Proyecto de viaje a París*.—*Características de "Noche de Mayo"*.—Borodín y Mussorgski.—*Conciertos en la Escuela Libre*.—*Primer viaje a Moscou*.—*Composiciones con ocasión del 25.º jubileo del reinado de Alejandro II*.—*Mi cuarteto ruso*.—*Trabajos en el "Príncipe Igor"*.

En el invierno de 1877-78 intensifiqué la labor en *Noche de Mayo*, trabajando afanosamente en febrero en el comienzo del tercer acto, cuya partitura escribí en papel pautado a base de apuntes hechos al vuelo; las notas fluían de mi pluma, prolongándose a veces la sesión hasta altas horas de la noche; en ocasiones toqué algo a A. Ljadow y a mi esposa, que se entusiasmaban. Durante aquel invierno se estrecharon las relaciones entre Ljadow y nosotros, que no eran ya las corrientes entre profesor y alumno; él vivía por entonces con su hermana, actriz en el Teatro Dramático Ruso. Cuando llegaba le hacíamos sentar al piano para que interpretara el comienzo de su cuarteto en *si* mayor, con magnífico tema secundario cantable, que por desgracia no terminó, ¡una de las rarezas de la vida de Ljadow! También interpretaba otras cosas, como *Birulki*, porque en aquellos días era fácil sentar al piano al joven composi-

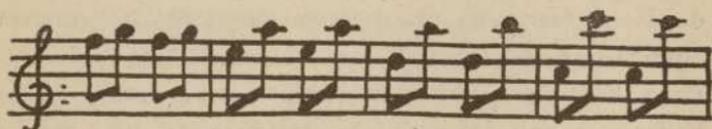
tor, imposible más adelante, pues por espíritu de contradicción, deseo de hacerse de rogar, o por pereza, se negaba a ejecutar sus composiciones, aunque las hubiese terminado. Pocas fueron las ocasiones en que ocupó la banqueta espontáneamente, tocando con su maravilloso estilo horas y horas fragmentos de composiciones medio hilvanadas o apenas iniciadas. No era pianista, pero tocaba limpio y con delicadeza, perezosa, levemente.

Su niñez transcurrió en desagradables circunstancias, falta de educación adecuada, rebelde a todo deber, indisciplinado, inclinándose en arte y vida a lo único que le atraía; era muy inteligente, alma de oro, formidable talento musical.

En primavera del 78 se decidió a obtener el Certificado de Estudios en el Conservatorio; el ejercicio consistía en la composición de una *cantata*, que queríamos dar en la fiesta anual del Conservatorio; precisaba que ingresase en el centro sin someterse a examen de algunas asignaturas obligatorias; yo le admití en mi clase, previa consulta con K. J. Dawydow, el entonces director, sólo para cumplir las formalidades de rigor. Aquel curso terminaron A. R. Bernard y L. A. Sachetti, uniéndoseles Ljadow. El examen consistía en la composición de la escena final de la *Desposada de Messina*, de Schiller; los tres salieron airoso, especialmente Ljadow, que compuso una maravilla. ¡Qué facilidad la suya para conseguir lo que se proponía! ¡De dónde le provino tal práctica? Su talento era extraordinario, su inteligencia clara. Estrenamos su trabajo en mayo del 78 en dicha fiesta entre una ovación unánime. Stassow estaba casi loco.

En primavera del mismo año Cuí, Borodín, Ljadow y yo llevábamos entre manos una curiosa composición.

Hacia mucho que Borodín escribió una original y lindísima polka sobre el motivo:



que se repetía constantemente, tan fácil que todos podían tocarlo al piano con dos dedos, pero para su acompañamiento había que saber tocar muy bien; entonces se me ocurrió proponer a Borodín escribiésemos algunas variaciones sobre aquel motivo; en un principio se mostró poco propicio, pues sólo se proponía publicar su polka; luego pensó otra cosa, y comenzamos por escribir variaciones, después piezas sueltas. Recuerdo el asombro de Cuí al mostrarle una fuga *si-la-do-si*, que escribí para el mencionado motivo; sin decirle de qué se trataba, la toqué, quedando muy reservado; luego le rogué tocase él el motivo comenzando yo con mi fuga; su asombro no tuvo límites.

Al iniciarse el veraneo habíamos acumulado sinnúmero de piezas sobre nuestro motivo, algunas de las cuales no figuraron en la edición: v. g., la sonatina, el coro *La Fortaleza*, un recitado a lo Bach y otros, titulando la colección, *Paráfrasis*. Stassow la denominaba *Táti-Táti*; Bitner se encargó de editarla en 1880, despertando el entusiasmo de Liszt, que nos envió una carta muy halagadora, acompañada de una composicioncilla.

Balakirew miraba *Paráfrasis* con muy malos ojos, indignado al vernos entretenidos con tales *sandeces* y, sobre todo, por darlas a la imprenta. Ofrecimos la colaboración a Mussorgski, que nos envió un *galop* o cosa parecida, sin atenerse al plan, variando el motivo y es-

tropeándolo; al reprochárselo, dijo: *no quería devanarse los sesos*; por eso no figuró su música.

Aquel verano se celebraba la Exposición Internacional de París, en la que proyectaron dar unos conciertos rusos en el Trocadero, por iniciativa de la Sociedad Musical Rusa; K. J. Dawydow propuso los dirigiese yo, cosa que aprobó la dirección, con el beneplácito del gran duque Constantino; aunque no se me comunicó oficialmente, Dawydow me dijo era cosa decidida. Yo sospechaba algo; por el mes de mayo supe que N. Rubinstein expresó deseos de encargarse de su dirección, pensando quizá que yo carecía de experiencia, que estaba subyugado por los prejuicios del grupo de tendencias limitadas, y fué él a dirigirlos; Dawydow se indignó, diciéndome había tenido violentísima escena con el gran duque; que cuando salió del gabinete, tras la discusión, aquél le quiso retener con la mano y él desasíó casi a viva fuerza. Hoy al reflexionar serenamente, creo que Rubinstein no obró con discreción, aunque él y la dirección abrigasen dudas sobre mi aptitud para tal empresa; mis relaciones con Rubinstein se enfriaron algo, mas poco a poco olvidamos aquello.

A pesar de lo avanzado del estío, pudimos hallar una casita en Ligowo, donde escribí la obertura y unas escenas de *Noche de Mayo*. A fines del verano, A. Ljadow vino a pasar unos días con nosotros, escribiendo cada uno una fuga sobre el mismo tema en *re* menor, para entretenernos.

* * *

Mi hijo Andrei nació el 5 de octubre; pasados los días de preocupación e inquietud, reanudé el trabajo en mi ópera, terminándola antes de fines de mes y poniendo en limpio la partitura, que acabé en día de Año

Nuevo. Una vez pasó el libretto por la Censura, entregué mi trabajo a la dirección de los Teatros Imperiales.

Ya he aludido a mi predilección por la poesía del culto pagano al Sol, originado en los estudios de los cantos populares rusos, afición que jamás se enfrió, sino que empleé como argumento en varias óperas fantásticas en las que aparecía la heliolatría claramente, como en *Snegurotschka* y *Mlada*, o reflejada aprovechando argumentos pertenecientes a la época cristiana, como en *Noche de Mayo* y *Nochebuena*. Digo reflejada, porque, aunque eclipsada por la luz del cristianismo, los cantos populares, juegos y coros paganos, están arraigados en el corazón del pueblo, que los canta siguiendo costumbres y tradiciones, sin comprender su contenido y sin sospechas, aunque se inicia la desaparición de las últimas huellas e indicios del panteísmo pagano.

Los cantos corales de *Noche de Mayo*, tienen el carácter de costumbres paganas; la canción de primavera *Mijo*, el canto de Pentecostés, el coro de las ondinas, y demás; toda la acción de la ópera está enlazada con las viejas costumbres de la semana que precede a Pentecostés; las almas de los ahogados de Gogol, las troqué en ondinas, consiguiendo de este modo aunar el contenido de su novela con el culto del remoto pueblo. *Noche de Mayo* adquirió importancia, en mi vida de compositor, por éste y otros motivos; a pesar del estilo contrapuntista que empleé, conseguí librarme de las cadenas del contrapunto que resaltan en *Pskowitjanka*; también introduce en la obra, por vez primera, grandes frases de conjunto, conservando las voces del canto en su altura natural, al contrario que en *Pskowitjanka*. Los números están compuestos en forma acoplada al modo permitido por la acción; en las melodías del canto subsiste el recitado impersonal, ligeramente pegado a la música, apli-

cando en parte el recitado sobrio, que introduje posteriormente en mis óperas, a partir de *Sneguotschka*. *Noche de Mayo* prueba que por entonces me había asimilado ya el estilo diáfano orquestal de Glinka; por eso algunas frases carecen de robustez; en cambio los instrumentos de cuerda trabajan mucho, actuando con los más diversos tonos. *Noche de Mayo* está instrumentada para trompas y trompetas naturales, y puede representarse con su intervención; sólo en un sitio empleo tres trombones sin tuba y la flauta *piccolo*; por esto recuerda su colorido a Glinka. Los continuos *glisados* del arpa que figuran en el solo de la hija del capitán, son innovaciones.

Dediqué *Noche de Mayo* a mi esposa porque su génesis va unida a nuestro noviazgo.

Poco después de entregar la partitura a la dirección del teatro, fué examinada por Naprawnik, admitiéndola gracias a su favorable juicio. Se copiaron las voces, y en la primavera del 79, comenzó el ensayo de los coros, para estrenarla en la temporada siguiente.

Durante el invierno se acumularon fondos en la caja de la Escuela Libre, que hacía un año no daba señales de vida; pensamos organizar algunos conciertos, anunciando cuatro de abono, cuyos programas eran mixtos, como antes, estrenando unos fragmentos de *Noche de Mayo*, *Hamlet*, de Liszt, *La Desposada de Messina*, de Ljadow, el aria de Kontschak, el coro final y bailables de Polowez de *El Príncipe Igor*, de Borodín, la escena del convento de *Boris Gudonow*, de Mussorgski, y la *Obertura Checa*, de Balakirew. *El Príncipe Igor* progresaba lentamente. ¡Cuántas veces supliqué al bueno de Borodín instrumentase algunos números para este concierto! El decía: "He puesto en limpio una o dos páginas". Cuando preguntaba: "Alejandro, ¿ha escrito algo".

Respondía: "¡Naturalmente!"; lo que escribía eran cartas. "¿Ha transcrito algo, Alejandro?". "¡Claro! No hago más que ir del piano a la mesa". Lo cierto es que aun no tenía trazado el plan. Entre los fragmentos mencionados, sólo el aria de Kontschak estaba instrumentada; parecía imposible pudiese terminar la instrumentación del coro final y bailables de Polowez, que figuraban en el programa; además, el coro estaba ensayado ya; faltaba copiar las voces de la orquesta. Me desesperé, colmando de reproches a Borodín, que no estaba de buen humor. Perdida la esperanza le propuse ayudarle en la orquestación; por la noche venía a mi casa con la partitura debajo del brazo y, con ayuda de Ljadow, instrumentábamos unas hojas cada uno, escribiendo con lápiz para adelantar; a veces trabajábamos hasta muy tarde; Borodín cubría las hojas con una solución de gelatina para que no se borrasen, tendiéndolas como piezas de ropa en una cuerda. El copista se hacía cargo de las páginas al fin de cada número; yo instrumenté casi todo el coro final, pues Ljadow no cumplió, de acuerdo con su costumbre. Gracias a la Escuela Libre, terminamos algunos números de *El Príncipe Igor*, su autor y yo; de no ser por los conciertos, ¡quién sabe la suerte que hubiera corrido la ópera!

En el ensayo de la escena de *Boris Gudonow* Musorgski se portó de extraña manera, cosa que ocurría a menudo, motivo de la influencia del alcohol o de su engreimiento; a veces, pronunciaba peroratas incomprensibles, incoherentes. En el ensayo escuchaba la orquesta con aire desmayado, entusiasmándose locamente en pasajes sin importancia; bajaba la cabeza, la erguía con gesto teatral; cuando sonó, al final de la escena, el toque pianísimo imitando a las campanas del convento,

Mussorgski se levantó, cruzó los brazos sobre el pecho e hizo profunda reverencia al que tocaba el *tam-tam*.

Los coros de *Noche de Mayo*, los fragmentos de *El Príncipe Igor* y la escena de *Boris Gudonow*, gustaron.

En el tercer concierto dí la sinfonía en *si* menor, de Borodín, pudiendo interpretar el *scherzo* en su verdadero tiempo, porque el autor enmendó la instrumentación mucho, descargando los instrumentos de latón. Tocamos sus composiciones con gran cariño; la debilidad sentida por el latón estaba vencida y la sinfonía ganaba mucho con las correcciones.

El cuarto concierto fué catastrófico; el pianista Klímow tenía que interpretar el concierto en *mi* bemol mayor, de Liszt; llegó tarde al ensayo y tuvo que tocar de primera intención, cosa que nunca debí consentir. Por la noche estaba tan nervioso y amedrentado que era imposible seguirle; durante los intervalos de la orquesta, podía arreglarse la cosa, mas comenzó a tocar los *tutti* y a indicar a la orquesta las entradas con la cabeza. Al comienzo del *scherzo*, pasado el solo del Triángulo, dió la entrada anticipándose un compás, descarriando a los músicos: ellos iban por un lado, él por otro; ¡qué mal rato! Cuando llegué a casa, rompí a llorar, avergonzado, frenético.

A mediados del invierno fui a Moscou unos días, para dirigir los conciertos de Schostakowski; éste era discípulo de Kullak, excelente pianista, nombrado profesor en el Conservatorio de Moscou hacía unos años; luego tuvo que renunciar al cargo por desavenencias con el director N. Rubinstein, fundando una escuela de música, de la que más tarde salió la Sociedad Filarmónica de Moscou. Fui contratado para dirigir un concierto suyo en el Gran Teatro y otro filarmónico en el Gran Salón de la Nobleza; además, solicitaron la colaboración de D. M.

Leonowa, retirada hacía pocos años de la escena; aunque estaba en el otoño de su vida, su voz era magnífica.

Los conciertos estuvieron concurridísimos; en ellos estrené mis obras *Fantasia Serbia*, la obertura de *Psok-witjanka* y *Sadko*; esta última se repitió a petición del público.

Schostakowski y la Sociedad Musical Rusa estaban separados por insondable abismo; mi participación en los conciertos desagradó al Conservatorio de Moscou y a la Sociedad; no obstante, conservé mi amistad con él, ofreciéndome participar en los conciertos de la Escuela Libre, prometiéndole yo volver a dirigir la próxima temporada. En Moscou yo era casi desconocido; de mis obras sólo se interpretó una vez la 3.^a sinfonía por N. Rubinstein. Por entonces Tschaikowski era crítico en uno de los periódicos de la ciudad y publicó un artículo benévolo sobre mi sinfonía. No pude verle porque estaba ausente. En aquellos días se hablaba mucho de su extraño matrimonio; un mes o dos después de la boda se separó de su esposa; decíase que padecía enfermedad nerviosa, que después curó. Rehuía a los conocidos; no se dejaba ver en público y guardaba riguroso incógnito cuando venía a Petersburgo.

El viaje a Moscou dejó en mí agradables recuerdos; de regreso a mi casa reanudé la vida habitual.

Aquella primavera surgieron dos extraños personajes: Tatischtschew y Korwin, que visitaron a Borodín, Musorgski, Cuí, Ljadow, Naprawnik, a mi y a otros compositores, proponiéndonos celebrar en 1880 el 25.^o jubileo del reinado del Zar Alejandro II. Para ello habían escrito una altisonante poesía, compuesta de un diálogo entre el Genio Ruso y la Historia, que iba acompañado de cuadros plásticos para glorificar ciertos episodios del reinado del libertador, cuadros que requerían música,

que teníamos que escribir nosotros. A pesar de que ambos individuos no nos produjeron muy buena impresión, su poesía fué aprobada oficialmente y, como los cuadros estaban bien pensados, consentimos en escribir la música. Este fué el origen de mi coro *Slawa*, del celebrado *En las Estepas del Asia Central*, de Borodín, la fantasía para orquesta *El Mar Negro*, de Sike, la marcha de Mussorgski *La Conquista de Kars*, y una composición de Naprawnik, que no recuerdo. Lo de Mussorgski procedía de su música de *Mlada* (de Gedeonow), con el aditamento de un trío oriental; esta composición se llamó más tarde *Marcha con trío alla turca*. Todo ello fué escrito rápidamente, incluso lo de Borodín, pero Tatischtschew y Korvín desaparecieron como por ensalmo, y todo se vino abajo, menos nuestros trabajos, que se interpretaban a menudo en Petersburgo, y lo de Borodín en el extranjero, pues Liszt se deleitó al interpretarla su autor en una visita que hizo a Weimar; el perezoso Ljadow no compuso la pieza prometida.

El verano de 1879 lo pasamos en Ligowo, ocurriéndoseme escribir una pieza para orquesta de carácter fantástico, inspirada en el prólogo de Puschkin al *Ruslan y Ludmilla*; al terminar el verano tenía ya hecho mucho; además compuse un cuarteto para instrumentos de arco sobre tema rusos, cuyos cuatro tiempos se denominaban: 1.º, *En el campo*; 2.º, *El Cuarto de las Niñas*; 3.º, *Corro*; 4.º, *Ante el convento*. El último tiempo, en estilo que imitaba un tema sacro, no tuvo cabida en la *sinfonietta*. El cuarteto no se interpretó jamás en público. Una vez rogué a K. J. Dawydow lo tocara en un ensayo él, Auer, Pikkell y Weissmann, pero no les gustó, encontrando yo también defectos; el primer tiempo era monótono (sólo tenía un tema); el *scherzo* carecía de

coda, y el último tiempo resultaba insípido por eso decidí no darlo.

Antes de salir de veraneo rogué a Borodín me permitiese copiar la escena de Gudotschniki de *El Príncipe Igor*, para repasarla, pues estaba escrita hacía ya tiempo y en desorden, teniendo que reducir unas páginas y transportar otras, asentar las voces corales, etc. Borodín no avanzaba en su obra, cosa que me producía mal humor; quise ayudarle y me ofrecí a actuar de secretario con el fin de acabar su maravillosa ópera; él se opuso varias veces, cediendo finalmente; me llevé la escena al campo, empecé la labor y pude terminar algo. Después le escribí para aclarar cierta duda; tras largo silencio me hizo saber prefería arreglar aquello verbalmente.



CAPITULO DECIMO SEXTO

(1879-1880)

Estreno de "Noche de Verano".—Juicios.—Concurso en la Escuela Libre.—La Leonowa y Mussorgski.—Viaje a Moscou.—Comienzo de "Snegurotschka".—Sascha Glasunow.

Al volver del veraneo mostré a Balakirew unas páginas de mi *Cuento*, cuya forma no le satisfizo; su apreciación me dejó tan frío que faltó poco para que rasgase la partitura; la aparté y cogí la obertura sobre temas rusos, escrita en 1866, decidiéndome a transformar la instrumentación, que acabé en la primavera del 80, poniendo a contribución todas mis energías. En octubre comenzaron los ensayos de *Noche de Mayo*, en el teatro "María", acompañando yo al piano. Naprawnik se mostraba reservado, correcto y atento; en diciembre estaba todo listo, hasta el decorado, que aprovechamos del *Herrero Wakula*, de Tschaikowski, efectuándose el estreno el 9 de enero, motivo de demoras inevitables. El éxito fué inmenso; se repitieron algunos números y salí a escena varias veces con los artistas; éstos decían que los dos primeros actos eran muy buenos, el tercero desacertado y el final inútil; yo opinaba que el tercero era el mejor en música, con muchas escenas poéticas, de efecto teatral. La ópera se representó ocho veces aquella temporada. En las últimas funciones, Naprawnik dió algunos cortes, perdiendo bastante la obra, por lo que decayó

su aceptación: el teatro estuvo siempre concurrido. El éxito de *Pskowitjanka* fué más duradero. Al siguiente año *Noche de Mayo* produjo menos ingresos, dándose dieciocho representaciones en tres temporadas; se enfrió el público y la quitaron del cartel.

En nuestro grupo no hubo unanimidad en la apreciación: Balakirew no estaba satisfecho; Stassow aplaudió sólo la fantasía de la escena final, el *Juego de los Cuervos* y el *Coro de Ondinas*, procedente de *Mlada*, que tanto gustó a Stassow; Mussorgski, que se mostraba siempre reservado en cuanto a la música de los demás, frunció las cejas y dijo que *Noche de Mayo* no era *ni fu ni fa*. Por lo visto nadie gustaba de mi tendencia al canto y la perfección formal; además, mis estudios de contrapunto les asustaron, tanto que miraban mi labor subjetivamente y, aunque me elogiaban, no oía ya aquellas exclamaciones de ¡Magnífico!, ¡Incomparable!, ¡Inmenso! Cuí escribió un artículo bastante frío sobre la obra, reprochándome el empleo de temas asmáticos y frases en miniatura, que, además, había tomado de la música popular. Digamos de paso que por entonces Cuí loaba mucho a Naprawnik y a Dawydow, censurando despiadadamente a Tschaikowski. La crítica mostróse en general adversa, no dejando *hueso sano* a la obra, cosa que la hizo desmerecer a los ojos del público.

En la temporada de 1879-80, organicé cuatro conciertos de abono en la Escuela Libre, con programas mixtos, elegidos influido por Balakirew; unas escenas de *El Príncipe Igor*, interpretadas en unos de los conciertos fueron instrumentadas por Borodín; Mussorgski instrumentó unos fragmentos de su *Chowanschtschina* (el Coro de los Strelitzen y la canción de Marfa), haciéndolo yo con la *Danza de Esclavas persas*, porque él no pudo terminarla a tiempo, trabajo que le satisfizo, a

pesar de haber variado bastante la armonización y juego de voces.

Animado por el deseo de dar en los conciertos el mayor número de obras nuevas de buenos compositores rusos modernos, tuve que vencer la pereza de Borodín, Ljadow, Mussorgski y otros, instrumentándoles sus obras o consiguiéndolas a fuerza de pretextos. Con Cuí y Balakirew no ocurrió lo mismo; el primero escribía exclusivamente cantos, el segundo nada nuevo hacía, enfrascado en su *Tamara* (que comenzó hacía veinte años), a ruegos de la Sra. L. J. Schestakowa; también vino a la Escuela para ver el ensayo de su obertura en *si* menor sobre temas rusos. Por cierto que me dió un disgusto; convocó a la orquesta, dándome una lección sobre mis gestos al dirigir. En uno de los conciertos actuó como solista D. M. Leonowa, cantando fragmentos de *Chowanschtschina*; esta señora, recién llegada del Japón, estableció en Petersburgo una escuela de música en la que actuaba como maestro y acompañante Mussorgski, que solicitó y obtuvo el retiro.

En primavera de 1880, fui a Moscou a dirigir un concierto de Schostakowski, en el que figuraba mi obertura sobre temas rusos y el preludio de *Noche de Mayo*. Durante mi estancia visité al poeta A. N. Ostrowski, pues pensaba escribir una ópera inspirada en su novela *Sneguotschka*, que leí a poco de publicada, sin que me gustara, por parecerme estrambótico en extremo el imperio de los Berendeos, quizá porque influían en mí las ideas del 60, o por la tendencia a los argumentos basados en la vida ordinaria tan en boga por el 70. ¿Me arrastraría la corriente naturalista de Mussorgski? Quizás hubiera de todo un poco. La bonita novela de Ostrowski me sugestionó al leerla de nuevo en el invierno de 1879-80; sus bellezas me impresionaron y surgió en

mí la idea de componer una ópera, encariñándome, reavivándose la afición por los cantos rusos y el panteísmo pagano, mis temas favoritos; *Leí, Snegurotschka* y el *Hada de la Primavera* me embelesaron por su poesía. En febrero, tras nueva lectura, fluyeron los motivos, temas, acordes; el ambiente, el colorido de sus escenas se concentraban en mi imaginación con claridad. Compré un voluminoso cuaderno de música en el que anotaba desordenadamente lo que se me ocurría. En Moscou visité al poeta, obteniendo permiso para aprovechar su novela como *libretto*, con los arreglos y cortes necesarios; al despedirnos, me regaló un ejemplar de su obra.

Durante la primavera preparé y planeé; cuando llegó el verano tenía ya bastante material acumulado.

Balakirew me proporcionó algunas lecciones particulares entre las acaudaladas familias Botkin y Glasunow; un día me trajo una composición del último, joven de quince años: una partitura para orquesta escrita de mano de niño, prueba del talento de su autor.

Su madre, que estudiaba conmigo elementos de teoría, quiso que su hijo la supiese también. Glasunow era un mocito simpático, de hermosos ojos, que tocaba el piano con pesadez, que no tuvo que aprender teoría y solfeo, pues su oído era infalible. Tras unas lecciones de armonía, pasamos rápidamente al contrapunto, que le interesó mucho, pasándose sentado al piano sus horas libres, penetrando profundamente en la literatura; su autor favorito por entonces era Liszt. Glasunow crecía musicalmente por momentos; a pesar de la diferencia en edad, el profesor y el alumno se trocaron en íntimos amigos.

CAPITULO DECIMO SEPTIMO

(1880-1881)

Veraneo en Stelewo.—“*Sneguotschka*”.—*Termino mi “Cuento”.*—*Análisis de la ópera.*

El 18 de mayo fuimos a Stelewo, para pasar el verano en el corazón de Rusia por primera vez. Todo me gustó: la situación privilegiada, los magníficos bosques, los trigales, árboles solitarios viejísimos, el riachuelo en que nos bañábamos, la proximidad del lago Wrewo, la sociedad y rusticidad naturales; los antiguos y fantásticos nombres de los poblados recordábanme remotas épocas; todo ello armonizaba con mi estado de ánimo y mi cariño por *Sneguotschka*, en la que trabajé tan pronto llegué, sin dejarla un solo día, alternando la labor con algunos paseos con mi esposa en busca de hongos. Encontré un viejo piano de cola, afinado en un tono demasiado bajo, al que llamé mi piano en *si*, aprovechándolo para fantasear y tocar lo que componía. El voluminoso cuaderno citado estaba lleno de apuntes, que iban tomando cuerpo poco a poco, pues escribí en partitura desde un principio; observé que la fantasía dejaba atrás a la mano, y deseché tal método, que inicié al componer *Noche de Mayo*, y escribí *Sneguotschka*, en partitura para piano con canto, cosa que hice con rapidez; comencé el 1.º de junio, y el 12 de agosto estaba listo el borrador; jamás compuse una ópera con tanta facilidad.

A mediados de agosto reanudé mi labor en el *Cuen-*

to, comenzado el pasado verano; lo terminé e instrumenté de seguida, regresando a Petersburgo en septiembre con su partitura y el borrador de *Sneguotschka*, cuya orquestación inicié el 7 de septiembre, acabándola el 26 de mayo del 81, incluyendo mayor número de instrumentos que en *Noche de Mayo*, sin someterme a limitación; las cuatro trompas y dos trompetas son cromáticas; la figuración de la flauta-piccolo es independiente de la de las otras; a los tres trombones añadí una tuba, utilizando de vez en cuando la trompa inglesa y clarinete bajo; no me fué posible prescindir del *pianino* en esta partitura, por querer imitar la *Gusli* (modo adoptado por Glinka). Mi experiencia con las bandas de marina me fué muy útil. La orquesta de *Sneguotschka*, por lo que toca a los instrumentos cromáticos de latón, es una orquesta perfeccionada de *Russlan*. Tuve mucho cuidado en no velar las voces del canto, lo cual logré excepto en la canción del *Padre Frio* y el último recitado de *Misgir*, en las que hubo que rebajar un poquito el tono.

En esta ópera empleé muchos aires populares, casi todos de mi colección, aprovechando además, motivos y frases melodiosas de cantos del pueblo, v. g., unos motivos al final del bailable de la *Semana de la Manteca*, unas frases de *Bobyl* y la *Bobylicha*, de *Misgir*, y otros. Los dos motivos pastorales de *Lel* proceden de cantos populares; uno quedó en mi memoria desde niño, el otro me lo dió a conocer *Ljadow*. Un trozo del fin del *Carnaval* recuerda el canto fúnebre de la misa rusa. La mayoría de las cantilenas ortodoxas rusas son de origen pagano, así como muchas costumbres y dogmas. Las fiestas de Pascua de Resurrección y Pentecostés son adaptaciones cristianas del culto al Sol. ¿Y la doctrina de la Trinidad? Leed a *Afanassjew*. El pregón de los heraldos me lo inspiró el enviado del convento que venía a

caballo a Tichwin en verano y llamaba a las mozas para que ayudasen a segar el heno del prado de los monjes. pregón que puse en boca de mis heraldos; algunas voces de pajarillo las tomé del natural, aplicándolas al bailable de los pájaros (el cuco, el grito del halcón, etc.). El canto del gallo en el prelude, es también del natural; un frailecillo que tuve enjaulado en casa cantaba todos los días uno de los motivos de la Diosa de la Primavera; él lo silbaba en *fa* sostenido mayor; yo lo transporté en un tono más bajo en obsequio a los harmónicos de los violines. Así, de conformidad con mi estado de ánimo panteísta, tomé las primeras materias para mi composición de las voces del pueblo y de la naturaleza, cosa que se me reprochó repetidas veces. Los críticos descubrieron en *Noche de Mayo* y *Snegurotschka* dos o tres aires populares, poniendo de manifiesto su ignorancia, declarándose incapaz de escribir melodías originales, que abundan en mis óperas, muchas de ellas de sabor popular: v. g., los tres *lieders* de Lel, se creyeron adaptaciones, reprobando mi conducta como compositor. Lo natural era que concibiese las melodías de aires populares basándolas en versiones y motivos de canto auténticos. ¿Es posible que dos cosas que no tienen punto de contacto se parezcan? ¿Cómo puede ser una melodía popular, si sus motivos no responden a legítimos aires del pueblo? ¿Puede tacharse de deficiente al compositor porque se valga en su música de breves motivos como los indicados, *ritornelli* pastorales y sonidos naturales? ¿Es idéntico el valor artístico del canto del cuco, o de las tres notas de un *ritornello*, al de la canción y danzas de los pájaros? ¿Tan poco es el mérito de la fantasía musical en estas composiciones? Glinka nos enseñó la adaptación de aires populares en *Ruslan*, *Kamarinskaja*, las *Oberturas Españolas*, y *La vida por el*

Zar. ¿Podemos tacharle de pobreza de inspiración musical por ello?

Entre mis viejos bocetos para *Mlada*, sólo dos entraron en *Sneguotschka*: el motivo ascendente de Misgir y la base harmónica del motivo de la luciérnaga; lo demás fué ideado expresamente para la ópera.

Los antiguos modos sacros me interesaron en *Noche de Mayo* y *Sneguotschka*. La primera canción de Lel, unas partes del fin del Carnaval, el pregón del heraldo, el himno de los Berendeos, un corro, etc., todo eso lo escribí inspirado en los rancios tonos sacros (dórico, frígio y mixolidio), con sus correspondientes cadencias, preferencia que sentí siempre, suponiendo he creado algo nuevo, como otros compositores de la Escuela Rusa, mientras en la música occidental rara vez surgían intentos de semejante tendencia: las variaciones de la *Danza de los Muertos*, de Liszt; la *Danza Nubia*, de Berlioz, etc.

En *Sneguotschka* recurrí menos al contrapunto que en *Noche de Mayo*, sintiendo más libertad en su empleo y figuraciones. El *fugato* del bosque (acto tercero), con el tema que varía constantemente, y el *fugato* a cuatro voces del coro en las lamentaciones, de Kupawa, son ejemplos de ello.

En armonía conseguí hallar algunos giros nuevos: v. g., el acorde de seis notas de la escala mayor, cuando el duende del bosque abraza a Misgir (es difícil denominarlo con exactitud), que creo expresa muy bien aquel momento, o el exclusivo uso de tritonos y del segundo acorde de la dominante en el himno final al Dios del Sol (11 X 4), que da al coro colorido peculiar claro y soleado.

Los *leitmotive* entran mucho en *Sneguotschka*; por entonces casi no se conocía a Wagner, y superficialmente. También hay *leitmotive* en *Pskowitjanka* y *Noche*

de *Mayo*, aunque *Snegurotschka* tenga muchos más, pero empleados de muy distinto modo a la manera como los introduce Wagner: en él forman el material con que urde la trama de la orquesta, mientras en mis obras aparecen también en las voces del canto, otras veces como componentes de melodías sostenidas, como en el tema principal de *Snegurotschka* y el del Zar Berendei. Mis *leimotive* son rítmicos, en parte, y, en parte melódicos, seguidos de acordes, por lo que más bien son *leitharmónicos*. Pero el público comprende menos los míos que los wagnerianos, que recuerdan fuertes toques guerreros; para diferenciar las *leitharmonías* se requiere oído fino, delicado, y grado superior de comprensión musical.

En *Snegurotschka* conseguí componer recitados flúidos, libres, sencillos; el acompañamiento orquestal está hecho de modo que los recitados pueden cantarse *a piacere* en su mayor parte. Recuerdo mi contento al lograr el primer recitado original: la alocución de la Diosa de la Primavera a los pájaros. Respecto a la adaptación al canto de *Snegurotschka*, dí también un paso, pues todos los cantables se mueven dentro de su tono natural, resultando muy cómodos para los artistas y ventajosos a veces para producir efecto; v. g., la canción de Lel y la *cavatina* del Zar Berendei; la música caracteriza también a los personajes, como ocurre en el dúo de Kupawa con el Zar.

En orquestación no sentí jamás tendencia a efectos artificiosos, extraños al espíritu musical de la obra, prefiriendo siempre emplear los medios más sencillos. En cuanto a la sonoridad, *Snegurotschka* significa un avance; nunca logré tanto brillo y fuerza como en su coro final, sonido tan jugoso y aterciopelado como en la melodía en *re* bemol mayor de la escena del beso, habiendo otros efectos nuevos de sonido bien logrados, v. g., el

tremolo de las tres flautas sobre acordes aternados en las palabras del Zar: *En la aurora, en la verde corona*. Siempre tuve afición a individualizar los instrumentos; *Sneguotschka* contiene excesivos solos de arco o de viento; los de violín, *cello*, flauta, oboe y clarinete, son frecuentes, los últimos sobre todo, por ser entonces mi predilecto. En mi ópera la parte de los clarinetes es de importancia. En el acto cuarto empleé como música para el cortejo de los Berendeos una orquestina especial de instrumentos de madera, al estilo de flautas pastoriles y caramillos, que no resultó, y que suprimí en la última edición.

Las formas de *Sneguotschka* son números sueltos e independientes, como en Glinka, enlazados, en parte, entre sí, por transición, como en Wagner, en particular en el prólogo y cuarto acto, pero sujetándome siempre a determinado plan arquitectónico, manifestado en la repetición de ciertos trozos melódicos y en las relaciones de la modulación.

Cuando acabé *Sneguotschka*, me sentí músico maduro y compositor de ópera. Durante la composición, guardé absoluto secreto y, al volver a Petersburgo, mis íntimos se asombraron al ver terminada la partitura, que interpreté completa a Balakirew, Borodín y Stassow, sintiéndose satisfechos, cada uno a su modo: Stassow y Balakirew preferían las escenas populares y fantásticas; Borodín se fijó en el valor de la obra como conjunto. Balakirew no dejó de inmiscuirse en mi labor, aconsejando traspusiese el prelude del primer acto a *si* menor, cosa que no hice, pues con ello desaparecía la pulsación de la cuerda y el tono de octavín de los violines; el tema de la Diosa de la Primavera (*cello* y *trompa*), hubiese sonado entonces en *si* mayor en vez de *la* mayor, tono con que la primavera está íntimamente unida en mi ima-

ginación. Balakirew se incomodó; su enfado duró poco; luego elogió la obra efusivamente, afirmando que la música del fin del *Carnaval* se infundía de modo tal en las piernas de la sirvienta María, que bailaba sin querer. Sus apreciaciones no me complacieron; yo hubiera querido que Balakirew comprendiese mejor la poética figura juvenil de *Sneguotschka* y el buen humor del Zar Berendei. A. Ljadow se entusiasmó con mi ópera; Mussorgski mostró indiferencia al oírla más tarde, aplaudiendo contadas escenas, cosa muy natural, por su engrimiento, que le hizo creer que el único camino en el Arte era el que él seguía, así como por su decadencia intelectual, porque su inteligencia estaba nublada por el alcohol.



CAPITULO DECIMO OCTAVO

(1881-1882)

Mi "Cuento".—Concierto en la Escuela Libre.—Muerte de Mussorgski.—Dimito la dirección de la Escuela Libre.—Concierto en la Sociedad Musical Rusa.—Estreno de "Sneguotschka".—La crítica.—Balakirew se encarga de la dirección de la Escuela Libre.—La 1.^a sinfonía de Glasunow.—Nuestro grupo.—"Chowanschtschina".—Viaje a Moscou.—Relaciones con M. P. Balajeff.—"Una Noche en el Monte Pelado".—Concierto de piano.—"Tamara".

Al comenzar la temporada preguntóme Naprawnik cuál de mis obras deseaba se interpretase en un concierto de la Sociedad, indicándole mi recién acabado *Cuento*, cuya partitura le entregué; poco después me propuso dirigiese yo la obra, accediendo con gusto; por ello figuró mi composición en uno de los primeros conciertos, satisfaciéndome su interpretación, excepto en una entrada prematura del primer violín, que hizo se perdiesen al final los violinistas. El estilo de mi *Cuento* tiene gran parecido con *Sneguotschka*, pues ambas se originaron a la par. Es extraño que el público no haya comprendido el verdadero sentido de dicha obra, buscando al gato que, con su cadena da vueltas a la encina y demás episodios del prólogo de *Ruslan y Ludmilla*, de Puschkin. Este, tras

enumerar todos los elementos del poema épico ruso, declara este verso:

“Uno sé de estos cuentos;
Os lo relataré”.

y narra el de *Ruslan y Ludmilla*; yo, en cambio, refiero *mi cuento musical* y cada uno busca en él lo que su fantasía le sugiere. En mi partitura, los versos citados están subrayados para llamar la atención, cosa que ni el público ni la crítica han comprendido; por eso me trató sin piedad, como de costumbre, contentándome con el éxito de público.

En el invierno de 1881-82 fuí a Moscou por tercera vez a dirigir un concierto de Schostakowski. La Escuela Libre anunció otros cuatro, dando sólo el primero, en el que se ejecutó entre otras cosas, *La Derrota de Sennacherib*, de Mussorgski, que asistió para escuchar los aplausos. Este fué el último concierto, en vida de Mussorgski, en que se interpretaron sus obras; al poco tiempo ingresó en un hospital militar a causa de ataque de delirium tremens, quedando a cargo del Dr. Bertenson. Allí íbamos a visitarle a menudo, sobre todo Borodín, Stassow, mi esposa, mi cuñado y yo, encontrándolo debilitado, canoso, transformado; se alegraba mucho al vernos, charlaba y de improviso comenzaba a divagar. Así vivió hasta la noche del 16 de mayo, falleciendo probablemente de ataque cardíaco; el alcohol había minado su cuerpo robusto. La víspera de su muerte estuvimos todos conversando amigablemente con él. Mussorgski recibió sepultura en el cementerio del convento Alejandro-Newski; W. W. Stassow y yo nos encargamos de su entierro.

Tras su muerte, me entregaron sus manuscritos para su revisión, con el fin de que los ordenase, completándolos para la imprenta. Durante su enfermedad, y a instancias

de Stassow, fué nombrado albacea T. J. Filippow, con consentimiento del paciente, con objeto de evitar que, en caso de muerte, pusiesen obstáculos sus parientes a la publicación de sus obras: Filaret Petrowistch, hermano del enfermo, todavía vivía, aunque nadie sabía de él, ni sospechaba su actitud respecto de las obras de Modesto, creyendo acertado elegir el albacea entre sus buenos amigos. Filippow convino con Bessel la publicación de la música de Mussorgski a la mayor brevedad; en cambio, la Casa nada tenía que pagar, encargándome yo gratuitamente de ordenar y dar fin a las que creyese lo merecían, en cuya labor invertí cerca de dos años. Entre sus papeles hallé lo siguiente, sin acabar ni instrumentar (excepto unos cuantos números): *Chowanschtschina*; bocetos para algunas partes de la *Feria de Sorotschinzy*; bastantes números terminados de canciones recientes y antiguas; los coros de la *Derrota de Sennacherib*; *Josué*; un coro de *Edipo*; un coro para voces de mujer de *Salambó*; *Una Noche en el Monte Pelado*, en varias versiones. Entre obras para orquesta, hallé un *Scherzo en si mayor*, *Intermezzo en si menor* y una marcha (*Trío alla turca*) en *la bemol mayor*. También había apuntes para cantos populares, bocetos de su juventud, y un *Allegro en do mayor*, en forma de sonata, escrito también en sus mocedades. Todo estaba incompleto, con algunas armonías absurdas, juegos de voces no muy limpios, modulaciones ilógicas; la orquestación era descuidada; total, trabajo de *dilettante* insolente y presumido, con indicios de habilidad técnica. No obstante, la mayor parte de las composiciones revelaban talento tan original, contenían tanta novedad y animación, que creí indispensable editarlas, después ponerlas en orden para que su interés no fuere sólo bibliográfico-histórico. Si la obra de Mussorgki perdurase sólo cincuenta años después

de su muerte, siempre podría hacerse una edición cronológica exacta, pues me cuidé de depositar todos sus manuscritos en la Biblioteca. Por lo pronto se imponía la edición práctica y artística, para poder interpretar sus composiciones y evidenciar el enorme talento del autor, no para estudiar su personalidad musical.

Ya dije que la Escuela Libre sólo dió uno de los cuatro conciertos anunciados, suspendiéndose los otros a causa del asesinato del Zar Alejandro II. Con motivo de la coronación de Alejandro III, se hicieron muchos nombramientos; J. A. Wsewoloschski ocupó el cargo de director de los Teatros Imperiales; le hice saber había escrito una nueva obra, *Snegurotschka*, que dí a conocer a Naprawnik y a los artistas de la Opera en el salón del teatro "María", acogiéndola con tímido aplauso; Naprawnik no arriesgó opinión, como de costumbre, aunque finalmente dijo era un *feto*, falta de momentos interesantes; que no tendría éxito, pero que no se oponía a su estreno. El nuevo director la admitió para la temporada entrante, al parecer con intención de lucirse, poniéndola en escena con lujo. Como la ópera era propiedad de Bessel, el director ordenó se copiase las voces, comenzando a ensayar los coros por primavera.

La constante intromisión de Balakirew en los asuntos de la Escuela acabó por serme insoportable; creí (y no me equivocaba) que su deseo era regentarla. Mi labor en la música de Mussorgski y los ensayos de *Snegurotschka* me daban mucho trabajo y renuncié a la dirección de la Escuela, alegando falta de tiempo. Balakirew se mostró reacio, reprochándome le obligaba a encargarse de ella; le dije que ello era ventajoso. La Escuela me entregó el pergamino de rigor, ofreciendo la vacante a Balakirew, que aceptó, reintegrándose a las filas del ejército musical activo.

Aquel verano mi familia se trasladó al barrio de Tai-zy. Durante mi viaje oficial a Nikolajew, para comprobar el resultado de las reformas introducidas, lo hallé todo en perfecto orden y organicé un concierto con las bandas reunidas, con asistencia de un orfeón; el éxito fué grande. Poco después mi esposa vino, y salimos para Crimea, pasando por Odessa.

En Jalta encontramos algunos conocidos que visitaban los alrededores. En una de las excursiones subió a nuestro coche un muchacho de unos dieciocho años, Félix Blumenfeld, excelente pianista, de gran temperamento musical; en el salón de la fonda había un buen piano de cola; allí nos reuníamos para interpretar *Snegurotschka*, que gustó mucho; Blumenfeld escuchaba con deleite.

En el verano del 81, no escribí nada, hice unas transcripciones para banda con destino al concierto de Nikolajew, y repasé las pruebas de imprenta de *Snegurotschka*. De vuelta a Petersburgo, en la temporada de 1881-82, me ocupé sólo de las obras de Mussorgski, que me daban mucho que hacer.

* * *

En diciembre comenzaron los ensayos de orquesta de *Snegurotschka*, a la que Kaprawnik dió algunos cortes, suprimiendo la *arietta*, en *sol* menor, de la protagonista en el primer acto, así como la de Kupawa; la segunda *cavatina* del Zar Berendei, y otros trozos, abreviando también el final del mismo acto. Tuve que resignarme por no tener convenio que obligase a la dirección a lo contrario. Las decoraciones estaban pintadas, las voces copiadas por cuenta de la dirección; mi ópera iba a representarse en el Teatro Imperial; era la primera vez que tropezaba con los cortes; *Pskowitjanka* y *Noche de Mayo* eran óperas

breves en cuyos ensayos no se pensó en supresiones; si se suprimió algo fué después del estreno; pero *Snegurotschka* era una ópera larga; los entreactos son interminables en los Teatros Imperiales, diciéndose que el encargado del ambigü es el más interesado en ello.

Ensayé los cantables, dirigiendo sin intervención de Naprawnik, que se mostraba exigente y seco. Mi esposa me acompañaba casi siempre, no obstante hallarse en meses mayores: el 13 de enero nació nuestro hijo Wodja.

El 29 se estrenaba *Snegurotschka*; mi esposa estaba inconsolable por serle imposible asistir, motivando mi disgusto; llegué al teatro, triste e indiferente, tras haber bebido en la mesa más de lo acostumbrado, permanecí toda la noche tras los bastidores, retirándome de vez en cuando al cuarto del *régisseur*, sin oír mi ópera, que tuvo éxito; al finalizar me entregaron una corona de laurel.

Mi esposa se sentía bastante bien cuando se dió la segunda representación; la llevé al teatro con grandes precauciones; yo estaba muy contento; la obra tuvo otro éxito, sobre todo la *cavatina* del Zar Berendei y la tercera canción de *Lel*, que se repitieron; el *lied* de *Lel* se interpretó tres veces; durante las representaciones se bisó también el himno de los Berendeos, la primera canción de *Lel* y el *aria* de *Snegurotschka* del prólogo. Entre repeticiones y entreactos salimos del teatro entrada la madrugada.

La crítica mostróse poco benévola, como siempre; Cuí se esforzó por guardar las formas sin prodigar alabanzas. Los censores emplearon el truco de apreciar la obra sacando a colación las anteriores, renovando sus tontearías. Llamaba mi atención que Cuí, tan reservado en mis producciones, se entusiasmase con las composiciones

de Naprawnik. La crítica no logró molestarme, ni antes ni ahora; lo siento por Cuí.

Balakirew se presentó de nuevo al público, dirigiendo en el primer concierto de la Escuela Libre la 5.^a sinfonía de Beethoven; ya no dirigía como de costumbre, desvaneciéndose mi encanto para siempre. La concurrencia aplaudió.

El joven Sascha Glasunow compuso su primera sinfonía en *mi* mayor a los diecisiete años, obra que me dedicó, estrenándola Balakirew el 17 de marzo en un concierto de la Escuela Libre; la alegría de los miembros de la escuela neorusa de Petersburgo fué inmensa; la composición ponía de manifiesto exuberancia sentimental juvenil, madurez de técnica, y obtuvo resonante éxito: Stassow se entusiasmó, sorprendiéndose el público al ver que el autor, a quien aplaudía con insistencia, vestía uniforme estudiantil. La crítica no escatimó sus burlas, publicando caricaturas que presentaban a Glasunow como niño de teta; hubo quien dijo que la sinfonía no era suya; que, como sus padres eran ricos hicieron cargo; que se sabía *a quien*, y cosas por el estilo. Esta sinfonía fué la primera de las creaciones originales del inteligente y fecundísimo compositor, que se difundieron por Europa unas tras otras, honra y gloria de la literatura musical contemporánea.

Al final del mismo concierto se interpretó mi *Sadko*, que descuidó Balakirew, pues al entrar en la segunda parte, no indicó el cambio de tiempo y unos instrumentos tocaron y otros no, produciéndose indescriptible barullo; desde entonces Balakirew renunció a dirigir de memoria.

En otoño del 81 vino F. Blumenfeld a Petersburgo para ingresar en el Conservatorio, y estudiar piano con Stein.

En los conciertos de la Escuela Libre se presentó al público el joven e inteligente pianista Lawrow.

En mi casa se reunían Borodín, Ljadow, W. W. Stasow, Glasunow, Blumenfeld, el barítono Iljinski y su esposa, apareciendo más tarde M. M. Ippolitow-Iwanow, recién salido del Conservatorio, discípulo mío, sobre el que abrigaba grandes esperanzas como compositor; luego casó con la excelente cantante Sarudnaja, ingresando en el Conservatorio de Moscou como profesor de composición. Cuí no venía casi nunca, mostrándose esquivo; Balakirew aparecía pocas veces, tocaba algo y se marchaba, para sosiego de todos. Aquel año terminó su carrera A. S. Arenski, conocido compositor y alumno mío, que tuvo la amabilidad de ayudarme en el arreglo de *Snegurotschka* para piano. Estando en el Conservatorio escribió algunos números de su ópera *Sueño en el Wolga*, inspirada en el drama de Ostrowski.

Con mi labor en las obras de Mussorgski alternaba la instrumentación de la obertura y música para los entreactos de *Pskowitjanka*, sustituyendo las trompas y trompetas naturales por cromáticas; si desterré estos números de la partitura fué por creer no estrenaría la ópera; además, la segunda versión no me satisfizo. En la primera la obra se resentía mucho debido a la pobreza de mis conocimientos; en la segunda, por... su exceso e impotencia para encauzarlos debidamente, dándome cuenta de que tendría que enmendar el trabajo, creyendo que el acierto estaba en un término medio entre ambas versiones, que por entonces no podía dar con la verdadera senda. En cambio, los mencionados números, ofrecían cierto interés, y los aproveché para una obra al estilo de la música de *El Príncipe Cholmski* o *Egmont*.

Aquél verano lo pasamos en mi querido Stelewo,

trabajando en *Chowanschtschina*, que tenía mucho que enmendar, algo que quitar y bastante que añadir. En el primero y segundo actos había algunas cosas supérfluas, monstruosidades musicales que impedían su desarrollo escénico. En el quinto acto faltaba mucho, pues sólo estaba esbozado. El *Coro de Herejes*, acompañado de sordos tañidos de campana, fué escrito por su autor en bárbaros y vacuos paralelos cuartos y quintos; tuve que reformar por completo su versión, cosa que ofrecía dificultades. En el coro final sólo existía la melodía que L. J. Karmalina dió a Mussorgski, tomándola de algún sectario ortodoxo; tuve que hacer la composición basándome en aquélla; la figura del violín que la acompaña (*la hoguera*), es mía. La música de uno de los monólogos de Dosifei, del último acto, la tomé del primero. En las variaciones de la canción de Marfa y en el *Coro de Ortodoxos* del acto tercero, enmendé bastante. Mussorgski, que manifestaba en muchas ocasiones, desenfreno y volubilidad en sus modulaciones, no podía algunas veces desprenderse del tono; lo que daba a sus obras carácter lánguido y monotonía.

En el tercer acto se atascó en el *mi* bemol, a partir de la escena del escribano, resultando insoportable, ilógico, porque este trozo se divide naturalmente en dos partes: la escena del escribano y la rogativa de Strelitzen; la primera la dejé en *mi* bemol y traspuse la segunda en *re* menor, dándole más variedad. Los números orquestados por su autor se instrumentaron de nuevo y con ventaja, a mi parecer. También instrumenté las demás partes de la ópera, arreglando la partitura para piano. Finalizó el verano sin haber terminado mi labor, acabándola en Petersburgo.

Antes de volver a la capital escribí la música para el

poema *Antschar*, de Puschkin, para bajo. Esta obra no me satisfizo y la arrinconé hasta 1897.

A mediados del verano fuí con mi esposa a pasar quince días en Moscou, donde celebraban una exposición de antigüedades rusas. La sección moscovita de la Sociedad Musical Rusa, organizó unos conciertos sinfónicos con tal motivo; N. A. Huber, director de aquel Conservatorio y sucesor de N. Rubinstein, me invitó a dirigir dos de ellos, dando mi *Antar*, la 1.^a sinfonía de Glasunow, fragmentos de *El Príncipe Igor*, el concierto para piano de Tschaikowski (Lawrow), y la fantasía para piano de Naprawnik sobre temas rusos (Vera Timanowa). Todo fué bien; Sascha Glasunow llegó para el concierto. Antes del ensayo de su sinfonía, se me acercó un caballero de alta estatura, que había visto en Petersburgo, diciendo se llamaba M. P. Belajeff, y me rogó le permitiese presenciar los ensayos, alegando que la 1.^a sinfonía de Glasunow le interesó de tal modo en su estreno en Petersburgo, que venía con el único objeto de escucharla de nuevo. Así conocí a personaje tan notable, que tan importante papel desempeñó en la música rusa.

En la temporada de 1882-83, trabajé en *Chowanschtschina* y otras de Mussorgski. No pude entenderme, en un principio, al emprender *Noche en el Monte Pelado*, que su autor planeó, primeramente impresionado por la *Danza de los Muertos*, de Liszt, para piano y orquesta, llamándola *Noche de San Juan*, que sucumbió a los ataques de Balakirew, rudos pero justos, arrinconándola durante mucho tiempo. Al emprender *Mlada*, aprovechó su *Noche*, convirtiéndola en la escena de Tschernobog en el monte Triglaw, adicionándole algo de canto.

Esta fué la segunda transformación de la pieza, cristalizando una tercera cuando trabajaba en su *Feria de Sorotschinzy*, al ocurrírsele hacer soñar a Parobok un conventículo diabólico. Este sueño era un *intermezzo*, que nada tenía que ver con la *Feria*. La composición acababa con las campanadas de la iglesia, que ponían en fuga al asustado fantasma infernal. La escena tranquila del amanecer se basa en el tema del mozo dormido que sueña lo mencionado. Yo aproveché esta última variante para rematar el trabajo..., pero ninguna de ambas versiones me servía en conjunto para su publicación y para que se representase; por eso me decidí a formar, con el material de Mussorgski, una sola pieza para orquesta, procurando no alterar lo mejor y más ligado, añadiendo lo menos posible. Mas antes tenía que buscar el modo de ordenar las ideas del autor, sin violentarlas, problema de difícil solución; no quedé satisfecho hasta después de dos años de trabajo, porque ni acertaba en la forma, ni en las modulaciones, ni en la instrumentación. En cambio, avanzaba mi labor en sus otras obras, así como la edición de Bessel.

Entre las composiciones planeadas en esta temporada, destaca un concierto para piano, en *do* sostenido menor, sobre tema ruso, en cuya elección intervino Balakirew activamente; lo hice a la manera de Liszt; sonaba muy bien, siendo fácil de tocar la parte de piano, cosa que extrañó a Balakirew, pues no esperaba de mí tal cosa como pianista; no recuerdo cuándo lo instrumenté y lo dí por terminado.

La célebre *Tamara* se estrenó finalmente en un concierto de la Escuela Libre; se trata de obra bella e interesante, aunque algo pesada e insípida a ratos, pareciendo estar compuesta de fragmentos sueltos, falta del en-

canto de las improvisaciones de Balakirew de hacía veinte años. Era natural: tardó quince años en componerla y en ese lapso el cuerpo humano recambió hasta su última célula; el Balakirew del año 80 no podía ser el del 60.....



CAPITULO DECIMO NOVENO

(1883-1886)

La Capilla Imperial.—Coronación del Zar.—Cese en el cargo de Inspector de Bandas de Marina.—Los viernes de Balakirew.—Boda de A. Ljadow.—Mi Manual de Harmonía.—Belajeff, editor.—Ensayo en el Colegio de S. Pedro y S. Pablo.—Transformación de la sinfonía en do mayor.—Los conciertos sinfónicos.—Viaje al Cáucaso.

Los cambios producidos motivo de la proclamación de Alejandro III afectaron también a la Capilla Imperial, cuyo intendente Bachmetjew fué reemplazado por el conde Scheremetjew, personaje que ignoraba lo que es la música; el cargo de intendente era honorífico, pues el director y su ayudante eran quienes lo disponían todo. Scheremetjew nombró director a Balakirew, que recurrió a mí como ayudante; la mano de Filippow, superintendente del imperio, por entonces, y la de Pobedonoszew, procurador general del Santo Sínodo, intervinieron en ambos nombramientos; los eslabones de la cadena Filippow-Pobedonoszew-Scheremetjew-Balakirew, eran la religiosidad y la ortodoxia, reliquias de eslavofilia, pues la música desempeñó papel muy secundario en el nombramiento del último, a quien la casualidad llevó a tan eminente lugar y, como estaba ayuno en materia de teoría y pedagogía, recurrió a mí que, gracias a la actuación en el Conservatorio, estaba familiarizado con ellas.

Al posesionarnos de nuestros cargos, sufrimos desorientación; los profesores de la escuela eran hombres de experiencia; la clase de canto estaba muy bien organizada desde tiempos de Bortnjansk, mientras las elementales, el colegio y la educación de los niños, eran detestables. Los cantantes adultos disfrutaban de sueldo y casa, con derechos de funcionarios del Estado, y vivían muy bien; pero a los chicos, ignorante, tímidos e ineducados, a quienes se instruía incompletamente en el piano, *cello* o violín, esperaba sombrío porvenir al perder la voz, entregándoles entonces una pequeña suma, consistente en los ahorrillos hechos durante su permanencia en la Capilla, o los utilizaban como escribientes, cantores de iglesia en los pueblos, etc.; muchos se entregaban a la bebida. Por eso nuestro primer cuidado fué mejorar su educación e instrucción, procurando pudiesen llegar a profesores de orquesta, asegurándoles el porvenir.

La coronación del Zar se fijó para el 15 de mayo; la Capilla, Balakirew y yo nos trasladamos a Moscou, prolongándose nuestra estancia más de tres semanas, retenidos por los preparativos propios de las fiestas; la entrada triunfal de Alejandro III, la solemnidad de la coronación y la inauguración de la Catedral del Redentor. Los cantantes y sus profesores estaban atareadísimos; Balakirew enfrascado en sus funciones administrativas. Asistimos a las ceremonias de la coronación vistiendo el uniforme de la Corte, desde la galería de la catedral, al lado del pintor Kramskoi, encargado de tomar apuntes para el lienzo conmemorativo; éste era el único que vestía de frac. El acto revistió gran solemnidad; el Zar entonó el *Credo* en alta y firme voz: el canto salió perfecto; a los ojos de algunos cantores asomaron las lágrimas; la ceremonia rebosó belleza y suntuosidad.

La inauguración de la Catedral se realizó también

con gran pompa; en el momento culminante de la función religiosa, al descorrer la cortinilla, interpretaron un canto mío de ocho o diez voces, que compuse a instancias de Balakirew; allí quedó; creo estará aún entre los papeles de la Capilla Imperial.

Aquel verano lo pasamos en Taizy, y no escribí nada. La Capilla se hospedaba en el palacete inglés de Alt-Peterhof. Mis frecuentes viajes nada me dejaron hacer; ante todo procuré instruir a los jóvenes cantores, dándoles nociones de piano y teoría elemental, clases de violín y *cello*, para que adquiriesen una profesión y despertara en ellos el cariño por el arte. También proyecté la reorganización de la Capilla, adiestrándome en la composición de coros sacros, meditando al mismo tiempo sobre el arreglo de mi 3.^a sinfonía en *do* mayor, que no me satisfacía por completo.

Toda mi labor, en aquella temporada, se concentró en mejorar la enseñanza musical de la Capilla, valiéndome de los medios y del personal a mi disposición, proponiéndome elaborar un programa razonable para las clases de instrumentos, que quería reformar el año siguiente. El plan de enseñanza en vigor, debido a Lwow, autor del himno nacional, era anticuado y tuve que organizarlo de nuevo.

* * *

En uno de los conciertos sinfónicos de la Sociedad, que regenteaba entonces A. Rubinstein, dirigí mi mencionada obertura, así como la música de los entreactos de *Pskowitjanka*. El 27 de febrero del 84, S. Lawrow dió mi concierto para piano en una velada de la Escuela Libre; en él estrenaron también fragmentos de *Chowanschtschina*, de Mussorgski, con mi arreglo.

En primavera del 84, cesé en mi cargo de Inspector de

Bandas de Marina, limitándose mi función oficial al de director de la Capilla, perteneciente al Ministerio de la Corte.

* * *

M. P. Belajeff sentía pasión por la música, sobre todo por la *di camera*; tocaba la viola, reuniendo los viernes en su casa a unos amigos, aficionados a los cuartetos, como él; tocaban uno de Haydn, para comenzar, seguido de otros de Mozart, Beethoven y otro postbeethoveniano; interpretaban por riguroso turno los cuartetos de cada compositor, de acuerdo con su numeración. En el invierno de 1883-84, decreció el número de concurrentes a los viernes de Belajeff, a los que asistían, además de los compañeros de cuarteto (profesor Gesehus, doctor Gelbke y el ingeniero Ewald), Borodín, Glasunow Ljadow, Dütsch y otros; yo también iba mucho. Las veladas eran interesantes y animadas; los cuartetos de Haydn, Mozart y los primeros beethovenianos, se interpretaban muy bien; los modernos, algo peor, aunque los ejecutantes leían muy bien a primera vista. Al asistir nuestro círculo a las veladas, se amplió mucho el repertorio: Sascha Glasunow, que acababa de escribir su cuarteto en *re* mayor, lo estrenó allí; luego todos sus cuartetos y *suites* se daban a conocer en la casa antes que en otro sitio, pues Belajeff sentía extremada admiración por el joven compositor. ¡Cuántas cosas transcribió Glasunow para aquellos viernes! *Fugas, lieder*s de Grieg, ¡qué se yo!

Terminada la música, cenábamos opíparamente, sirviéndonos toda clase de bebidas. Luego Glasunow hacía un poquito de música y nos despedíamos a las tres de la madrugada.

Por el tiempo fueron animándose los viernes, acu-

diendo F. Blumenfeld, salido ya del Conservatorio, acompañado de su hermano Segismundo; los cuartetos alternaban con música *di camera* para piano, tríos, quintetos, etc.

También solía asistir la juventud del Conservatorio que había terminado el curso de composición en mi clase. Glasunow, que tocaba el *cello*, tomaba parte en los quintetos, sextetos u octetos; Wersshbilowitsch venía muchas veces. Las sesiones *húmedas* de sobremesa se alargaban cada vez más.

* * *

A. Ljadow, profesor de armonía en el Conservatorio por entonces, casó en el invierno de 1883-84; poco antes de su boda me dió a conocer su proyecto al salir un día del indicado Centro. Cuando yo y mi esposa mostramos deseos de conocer su prometida, se opuso terminantemente, pretextando no quería que su enlace alterase las relaciones con sus amigos, diciéndonos que su tertulia casera estaría formada por los parientes y amistades de su esposa; que para su amigos continuaría el carácter de soltero, lo cual logró, pues entre los músicos y artistas amigos, ninguno consiguió conocer a su señora, porque iba al teatro siempre solo, así como a los conciertos. Si alguna vez le visité, me recibió en su despacho, con todas las puertas cerradas. El curioso Belajeff no podía resignarse; un día, cerciorándose de que Anatolio no estaba en casa, llamó a la puerta, rogando a la señora de Ljadow saliese un momento para entregarle un encargo para su esposo; esta treta le valió conocerla. Fueron contados los que muchos años después pudieron frecuentar su casa: Lawrow, Belajeff, Glasunow, Sokolow y Wihtol; ni yo ni Nadeshda vimos jamás el rostro de su esposa, aunque

siempre cultivamos la más franca amistad con aquel hombre, simpático, inteligente y genial.

A causa de la dimisión del anciano Gunke, me encargué de la clase de armonía en la Capilla, con interés creciente por mi parte, sin poder satisfacerme el sistema Tschaikowski de que me servía en mis clases particulares, sobre cuyo asunto charlábamos a menudo Ljadow y yo detenidamente, enterándome de su método de enseñanza. Ello me hizo concebir la idea de redactar un libro de texto sobre armonía, empleando sistema completamente nuevo en cuanto a la distribución de la materia y método pedagógico. El usado por Ljadow era original del profesor J. I. Johannsen; el mío, del de Ljadow. Pasé el curso planeando el libro, sin esbozar nada, comprobando mi método pedagógico en mis alumnos con buen éxito.

En la primavera del 84 terminé la nueva instrumentación de mi primera sinfonía, trasponiéndola de *mi* bemol menor a *mi* menor, pareciéndome que esta obra juvenil podía servir como repertorio de orquesta en los colegios o para los aficionados, tras enmendar sus defectos técnicos. Más adelante observé me había equivocado. Eran otros tiempos: las orquestas tendían a las sinfonías de Tschaikowski, Glasunow y mis composiciones más modernas. Sin embargo, Bassel editó dicha sinfonía en partitura y voces.

El verano del 84 lo pasamos otra vez en Taizy; nuestra hijita Nadja vino al mundo el 13 de junio.

También este verano dí dos escapadas semanales a Peterhof, para ver a mis cantorcillos y seguir trabajando con ellos; formé una orquesta infantil de cuerda, para la que hice algunas transcripciones fáciles, particularmente de óperas de Glínka. Aquel verano me propuse acabar

mi libro sobre armonía, que terminé en otoño y dí a la litografía inmediatamente.

De vuelta a la capital, reorganicé las clases de instrumentación y dirección, nombrando profesores, a A. K. Ljadow entre ellos, encargándome yo de la armonía en la de instrumentación y de dirigir la orquesta, logrando notables progresos.

Por entonces me invitaron a dirigir un concierto sinfónico de la Sociedad, en el que presenté la obertura en *do* sostenido menor, de Ljapunow, joven e inteligente compositor, favorito de Balakirew, recién salido del Conservatorio de Moscou.

En aquel invierno se tocó mi 1.^a sinfonía en *mi* menor, por la orquesta estudiantil de la Universidad de Petersburgo, dirigiéndola Dütsch.

Entusiasmado por los brillantes éxitos de Glasunow, propuse a Belajeff editase por su cuenta la 1.^a sinfonía en partitura, voces y arreglo para piano a cuatro manos, a lo que se opuso Balakirew, diciendo que Belajeff no era librero ni editor de música; Glasunow aceptó la oferta; Belajeff se puso al habla con Roder, de Leipzig, iniciando su actividad editorial, tan meritoria como honrosa, y fundó la importante casa M. P. Belajeff, en Leipzig, para editar las obras de compositores rusos. Tras la sinfonía vinieron todas las obras de Glasunow, las mías, el concierto para piano, el *Cuento*, la obertura sobre temas rusos, etc., etc.; luego siguieron las de Borodín, Ljadow y Cuí, acudiendo otros compositores jóvenes; la importancia de la Casa crecía por momentos. El lema de Belajeff era no admitir obra alguna *gratis*, al contrario de otras editoriales. Las obras para orquesta o de música *di camera*, se imprimían exclusivamente en partitura, voces y arreglo para piano a cuatro manos. Belajeff era severo y exigente para con los autores, sobre

todo en lo tocante a las correcciones, satisfaciendo los honorarios tras la lectura de la segunda prueba. En un principio Belajeff se guió por su gusto en la elección de composiciones, por el apellido del autor, mas al aumentar el número de compositores jóvenes, consultaba conmigo, Glasunow y Ljadow, formando una especie de Consejo. La Casa P. J. Jurgenson, de Moscou, se encargó de la venta; Schaffer, hombre experimentado, se puso al frente de la editorial, en Leipzig.

Durante la temporada del 84-85, Belajeff quiso oír otra vez la 1.^a sinfonía de Glasunow y su *suite* para orquesta, recién terminada, organizando para ello una velada por su cuenta, con la orquesta en el aula del Colegio de S. Pedro y S. Pablo, invitando a unos cuantos amigos: Stassow, la familia Glasunow, mi esposa y otras. Dütsch y Glasunow tenían que dirigir; yo hice desistir al último, advirtiéndole no estaba en disposición para ello, que se exponía a fracasar ante la orquesta, por lo cual dirigimos Dütsch y yo, yendo todo divinamente; a instancia mía suprimimos un número de la *suite* (una danza oriental muy estrambótica y enrevesada). El autor, Belajeff, y el auditorio quedaron satisfechos. Esta prueba originó la organización de Conciertos Rusos Sinfónicos por Belajeff, que se inauguraron la temporada siguiente.

La labor docente en la Capilla me absorbía mucho tiempo, sin dejarme componer nada; pensé reformar mi 3.^a sinfonía en *do* mayor, cosa que hice, en su primer tiempo, el verano siguiente.

El 85 veraneamos también en Taizy; los viajes a Peterhof para visitar la Capilla, la composición y armonización de algunos coros, el arreglo de la sinfonía y los trabajos sobre las formas musicales para mi libro, ocuparon aquel verano. En Peterhof visitaba a los Glasunow, que veraneaban allí; Sascha comenzaba a inte-

resarse por los instrumentos de viento; adquirió un clarinete, una trompa, un trombón y otros, dándole lecciones el primer trompa del teatro "María"; también yo practicaba con él para familiarizarme con ellos; tomaba el clarinete y tocaba la parte del segundo violín en el cuarteto de Glinka, en compañía de Dütsch (primer violín), Glasunow (*cello*) y Wihtol (*viola*).

Al comenzar la temporada de 1885-86, repararon la Capilla, trasladándonos a un piso, con habitaciones estrechas e incómodas; la orquesta ensayaba en el dormitorio de los niños; no por ello cesamos en aquella labor, Alguna vez recurrí a los trompas de banda militar para ejecutar algunas sinfonías de Haydn y Beethoven en sus originales; otra vez mi clase de orquesta interpretó el primer tiempo, recientemente estudiado de sinfonía en *do* mayor; Borodín, que presenciaba el ensayo, quedó muy satisfecho.

Hans von Bülow, que dirigía los conciertos sinfónicos de la Sociedad Musical Rusa, se mostraba muy afaible con nuestro grupo, e interpretaba obras de Borodín, Cuí, Glasunow y mías. Durante un ensayo de mi *Antar*, se incomodó con la orquesta, cediéndome la batuta para que dirigiese mi obra; yo rehusé, calmándose Bülow, que logró interpretarla de modo magistral.

Animado por los ensayos de orquesta de las obras de Glasunow, decidióse Belajeff a organizar una velada pública por su cuenta, en el Salón de la Nobleza, dirigiendo Dütsch, en la que se dió un concierto mío para piano, el poema sinfónico de Glasunow *Stenka Rasin*, recién acabado. Aunque no hubo mucho público, Belajeff demostró satisfacción.

Entre los acontecimientos de aquella temporada figura la interpretación de *Chowantschtschina*, de Mussorgski, por la Sociedad Dramática, bajo la dirección de

Goldstein, que gustó mucho, repitiéndose la representación tres o cuatro veces.

La prueba hecha por Belajeff, así como el concierto sinfónico, hizome concebir la idea de dar todos los años algunos conciertos de música sinfónica rusa; el número de obras nacionales para orquesta aumentaba, siendo difícil dar cabida a todas en los programas compuestos por la Sociedad; Belajeff aprobó mi plan, decidiéndose a dar anualmente una serie de conciertos sinfónicos rusos, bajo mi dirección y la de Dütsch.

Taizy fué de nuevo nuestro lugar de veraneo; mi esposa y yo confiamos los niños a su abuelita y emprendimos un viaje por el Cáucaso, regresando gratamente impresionados.

Aquel verano trabajé algo en mi 3.^a sinfonía, terminándola en la temporada siguiente.



CAPITULO VIGESIMO

(1886-1888)

Los Conciertos Sinfónicos Rusos.—Fantasía para violín.—Fallecimiento de Borodín.—Las tertulias de Belajeff y las de Balakirew.—Orquestación de "El Príncipe Igor".—El "Capricho Español".—"Scheherezada".—La obertura "Pascua de Resurrección".

El plan de los Conciertos Sinfónicos Rusos se puso en práctica en la temporada del 86-87; Belajeff organizó cuatro, en la sala Kononow; el primero y tercero los dirigí yo, y Dütsch los otros dos. No hubo mucho público, el suficiente para que fuesen un éxito artístico, pero no económico. Entre otras cosas se interpretó la sinfonía en *mi* bemol mayor de Borodín, ensayada con sumo cuidado, a la que el autor añadió delicadas y numerosas indicaciones sobre las voces.

La *Noche en el Monte Pelado*, cuya instrumentación logré acabar, se estrenó en el primer concierto, repitiéndose a petición del público.

Al terminar el arreglo de *mi* 3.^a sinfonía se me ocurrió escribir algo para violín, con el que me había familiarizado ya, así como con su técnica, en la clase de orquesta de la Capilla; para ello elegí dos temas rusos, dedicando la pieza a Krassnokutski, profesor de violín en la institución, que me informó detalladamente sobre su carácter y técnica. La orquesta escolar de la Capilla ensayó mi fantasía, cuya interpretación me satisfizo tan-

to que pensé escribir otra composición para el mismo instrumento y orquesta sobre temas españoles; pero varié de idea, pues quería aprovechar aquellos temas para componer una pieza para orquesta con instrumentación para virtuoso.

Para solemnizar el onomástico de Mitrosan Belajeff, escribimos un cuarteto para cuerda, sobre el tema *si-la-fa*, cuyo primer tiempo es mío; la serenata de Borodín, el *scherzo* de Ljadow y el final de Glasunow; su ejecución fué seguida de espléndido banquete; la sorpresa fué grátísima para Belajeff.

* * *

El 16 de febrero del 87, presentóse Stassow en mi casa, a deshora, preguntándome descompuesto: "¿Lo sabe usted? ¿Le han dicho que Borodín ha muerto?" Alejandro se había desplomado mientras hablaba, alegre y animado, con sus contertulios, en ausencia de su esposa, que pasaba el invierno en Moscou; quedé sumido en profunda tristeza; todos sus amigos se emocionaron al enterarse de su muerte repentina. Su *Príncipe Igor*, sin acabar, cruzó por mi mente. Stassow y yo fuímos volando a su casa y nos hicimos cargo de sus manuscritos, que repasé con Glasunow al volver del entierro, conviniendo terminar sus obras póstumas, ordenarlas e instrumentarlas, para que la editase Belajeff. Algunos números de *El Príncipe Igor* estaban acabados y orquestados: el coro primero, las danzas polowezas, la queja de Jaroslawna, el recitado y canción de Wladimir Galizki las *arias* de Kontschak y Wladimir Igorewitsch, y el coro final; quedaba mucho aún en forma de bocetos para piano; el resto eran apuntes sin detallar. Los actos segundo y tercero (el campamento de Polowzen) carecían de *libretto*: versos sueltos, notas musicales o numeritos ais-

lados. Yo conocía exactamente el contenido de los dos actos por mis charlas con Borodín, aunque solía alterar, suprimir o añadir algo siempre. El tercer acto era el que tenía menos música escrita, conviniendo con Glasunow que él añadiría la que faltase en el tercer acto; que escribiría de memoria la música que Borodín nos tocó diversas veces; que yo arreglaría el resto, terminándolo e instrumentándolo. Al iniciarse la primavera pusimos manos a la obra.

Entre los otros trabajos de Borodín, sobresalían dos tiempos de una sinfonía sin acabar; en el primero faltaba la exposición de los temas, que Glasunow sabía de memoria; en el segundo había un *scherzo* en cinco partes para instrumentos de cuerda; para el trío, el autor quiso aprovechar un episodio tomado de *El Príncipe Igor*.

* * *

Durante la temporada 1886-87, se dió un concierto en la Escuela Libre, que dirigió Balakirew, dedicándolo a la memoria de Franz Liszt, fallecido en el verano del 86. La batuta de Balakirew no nos impresionaba como antes. ¿Quién había progresado, él o nosotros? Creo que nosotros, que avanzábamos viendo, escuchando y aprendiendo mucho, mientras él se estacionó donde estaba, si no retrocedió.

¿Qué éramos nosotros por entonces? Entre los 1860 y 1870 pertenecíamos al grupo Balakirew, que en un principio estuvo bajo su absoluto dominio, pues paulatinamente se rodeó de amigos, más o menos independientes, sobre los que ejercía su influencia. Este grupo, llamado irónicamente el "Tropel poderoso", se componía de Balakirew, Cui Borodín, Mussorgski yo, y más tarde A. Ljadow. Nuestro grupo del 80 no era ya el de Balakirew, sino el de Belajeff: mecenas editor, empresa-

rio y anfitrión. Aunque Cuí conservaba amistad con el grupo Belajeff, manteníase algo alejado, sintiendo quizá mayor atracción por los músicos extranjeros franceses y belgas. Balakirew, como jefe de su grupo, en decadencia en aquel tiempo, no simpatizó con Belajeff, a quien quizá despreciaba; sus relaciones eran más que frías, puesto que rehusó su concurso a los conciertos de la Escuela Libre; la editorial originó también desavenencias entre ellos. La actitud de Balakirew para con Belajeff se trocó en hostilidad. S. M. Ljapunow cayó bajo la influencia de Balakirew; la amistad de éste con Cuí se enfrió también; sus relaciones conmigo continuaron siendo las mismas, a causa de estar ambos en la Capilla. Así se disolvió definitivamente el "Tropel poderoso".

Por el 85 formábamos el grupo Belajeff, yo, Glasunow, Ljadow, Dütsch, Blumenfeld y su hermano Segismundo (cantante de talento, acompañante y compositor de canciones); luego uniéronse a nosotros Sokolow, Antipow, Wihtol, etc., al terminar sus estudios en el Conservatorio. El anciano y venerable W. W. Stassow estuvo siempre en buenas relaciones con el grupo Belajeff, aunque no influía en él como en el de Balakirew.

¿Puede considerarse el grupo Belajeff continuador del de Balakirew? ¿Había algo de común entre ellos? ¿Dónde estaba la diferencia, no teniendo en cuenta sus componentes? Lo que pudiere hacer suponer que el grupo Belajeff era continuación del otro, era su espíritu modernista artístico; el de Balakirew correspondía al período de lucha de la música rusa, mientras el otro vivía una época de tranquilidad y constante progreso: el de Balakirew era revolucionario, progresista el otro. El primero se componía de cinco miembros (los franceses los llaman "Les cinq"); el otro contaba muchos adictos y engrosaba incesantemente. "Los cinco" fueron reconocidos más

tarde como principales representantes de la vida musical rusa; los asistentes a la tertulia Belajeff, eran artistas de diferentes categorías, contando con compositores de mérito; otros, que no escribían, como el maestro Dütsch, el pianista Lawrow. El grupo Balakirew estaba integrado de músicos endebles técnicamente, que se abrieron paso gracias a la pujanza de su genio, impulso que sustituía muchas veces a la carencia de técnica, no bastando en ocasiones, como ocurrió con Mussorgski. Belajeff se rodeó de músicos y compositores experimentados en técnica, músicos de carrera; los del grupo Balakirew se interesaron sólo por la música postbeethoveniana; los de Belajeff no sólo veneraban a sus genitores en música, sino a sus abuelos, hasta Palestrina; los primeros, reconocían exclusivamente la música de orquesta, piano y vocal, como coros y solos con orquesta, sin querer saber nada de *musica di camera* ni de conjunto de voces, ni instrumentos de cuerda. Balakirew era exclusivo, intolerante; Belajeff conciliador, ecléctico. Aquél no quería aprender de nadie, sino abrirse camino fiando en sus propios medios, mientras el otro concedía a la instrucción técnica extraordinaria importancia, pisando terreno firme, aunque no corriese tanto.

Los de Balakirew odiaban a Wagner, al que en vano trataban de ignorante; los de Belajeff observaban con dicho compositor actitud ansiosa de saber, respetuosa. Los del "Tropel poderoso" vieron en su jefe al maestro y a su hermano mayor; para los de Belajeff, éste no era cabecilla del círculo, sino centro. ¿Cómo llegó a serlo? ¿Cuál fué su fuerza atractiva? Belajeff era un rico comerciante, algo testarudo, honrado, bonachón y franco hasta la rudeza; su atracción no radicaba en sus espléndidas cenas, sino en el ilimitado y arraigado amor que sentía por la música. A partir del momento en que el

talento de Glasunow llamó su atención, dedicó toda su vida a la escuela rusa, a fomentar y difundir su música. El mecenas no dilapidaba a capricho su dinero inútilmente; organizaba conciertos sin pensar en el lucro, sacrificando a la causa grandes sumas, sin ostentar su nombre. Los conciertos sinfónicos quedaron consolidados para siempre, aun después de su fallecimiento, así como su editorial en Leipzig, que hoy es una de las Casas europeas más conocidas y estimadas. Las simpatía de Belajeff estaba en su persona, desinterés artístico y su fortuna, no como metálico, sino como medio para conseguir fines elevados.

Por el tiempo llegué a ser caudillo del grupo Belajeff, que me consultaba siempre, presentándose como consejero. Yo era bastante más viejo que los demás y había sido maestro de casi todos ellos, en el Conservatorio, o como profesor particular. Glasunow fué alumno mío breve tiempo, porque nuestras relaciones se convirtieron rápidamente en entrañable amistad. Ljadow, Dütsch, Sokolow, Wihtol y otros, que cursaron en el Conservatorio con J. J. Johannsen hasta la clase de fuga, fueron alumnos míos en instrumentación y composición libre; más adelante enseñé armonía, asistiendo Tschereppin, Solotarew y otros, como oyentes, desde el primer día. Al formar el grupo Belajeff, cuando daban esos jóvenes compositores sus primeros pasos, solían venir a mí con obras nuevas, solicitando orientación y consejo. Mi carácter no es despótico, como el de Balakirew y, como mi gusto no fué tan exclusivo, me esforzaba por ejercer la menor presión posible, celebrando la naciente independencia de cada uno. Al llegar el 90 compartí la jefatura con Glasunow y Ljadow, formando el Consejo de los Conciertos Sinfónicos Rusos y de la Editorial de Leipzig, por disposición testamentaria.

La dirección de los conciertos sinfónicos de la Sociedad Musical Rusa, pasó de pronto de Rubinstein a manos de extranjeros, Hans von Bülow entre ellos; luego volvió repentinamente a las del primero, que a fines de temporada vino a ofrecérmela para el próximo invierno; esbocé el programa, y ya no hablamos más sobre el asunto; quizá no aprobase mis propósitos; tal vez no fiase en mis fuerzas; tampoco yo dije nada.

Aquel verano alquilé una casita a orillas del lago Ne-lai, trabajando con afán en la orquestación de *El Príncipe Igor*, tarea que interrumpí sólo para componer mi *Capricho Español*, valiéndome de los bocetos para la proyectada fantasía para violín sobre temas españoles, con el propósito de escribir una pieza orquestal jugosa, rica en colorido; creo haberlo logrado. La instrumentación de *El Príncipe Igor* avanzaba sin dificultades.

En mis visitas de inspección a la Capilla en Peterhof, me hospedé en casa de Glasunow, que veraneaba allí, aprovechando mi estancia para discutir sobre nuestro trabajo en *El Príncipe Igor*, que nos tuvo atareados hasta la temporada 1887-88. Precisaba poner de acuerdo el arreglo para piano con la partitura, en cuya labor nos ayudaron Dütsch, mi esposa y los dos Blumenfeld, encargándose Belajeff de editar ambas cosas.

* * *

Por entonces acabóse de restaurar el edificio de la Capilla, que inauguramos con solemnidad.

Ljadow, Glasunow y yo compusimos una *suite* para cuarteto, con motivo del santo de Belajeff, en tres tiempos, titulada "Onomástico"; el tercero, "Corro", era mío.

Esta temporada, los cinco conciertos sinfónicos rusos se celebraron en el teatro "Pequeño"; como Dütsch es-

taba enfermo, los dirigí todos; el primero lo dedicamos a la memoria de Borodín, con obras suyas exclusivamente, entre ellas la marcha poloweza de *El Príncipe Igor*, instrumentada por mí; su efecto fué magnífico. Al terminar me entregaron una corona de laurel con la inscripción "Por Borodín". En este concierto se estrenó la obertura de *El Príncipe Igor* y los dos tiempos de la sinfonía incompleta.

En el siguiente se dió mi *Capricho Español*. En el primer ensayo, al finalizar la primera parte (2 \times 4 la mayor) levantóse la orquesta, otorgándome unánime aplauso, que resonó en la sala durante el curso de toda la obra hasta llegar a las *fermate*; emocionado, rogué a los profesores aceptasen les dedicase mi obra, produciendo general alegría. El *Capricho* era fácil de tocar, y de brillante efecto. En el concierto fué interpretado con perfección y entusiasmo tales, que no consiguió jamás nadie, ni la batuta de Nikisch. A pesar de ser extenso, tuvo que repetirse ante la insistencia del público. La opinión tan extendida entre la crítica y el público de que el *Capricho* es pieza excelentemente orquestada, no tiene razón de ser. El *Capricho* es composición de gran efecto orquestal; la variedad de sus matices, la feliz elección de las melodías y el acompañamiento figurado, que corresponde siempre al carácter del instrumento en cuestión, las diminutas cadencias virtuosas de los solos de los instrumentos principales, el ritmo de los batidores, forma la verdadera esencia de la composición, no sólo su ropaje orquestal. Sus temas españoles, concebidos casi todos en ritmo de danza, ofrecen abundante materia para aplicar variados efectos orquestales. El *Capricho* es, en general, composición meramente superficial, de brillante y vivísimo colorido; la parte peor es la tercera (alborada sí mayor), en que los instrumentos de latón velan algo

la melodiosa silueta de los de madera, mal que tiene fácil remedio, si el director retiene el grupo de latón en su sonido, sustituyendo el *fortissimo* prescrito por un sencillo *forte*.

En los conciertos de la temporada se dió, además del *Capricho*, mi fantasía para violín y el *andante* del cuarteto de Borodín, que arreglé para solo de violín con orquesta. El *andante* no logró llamar la atención del público y de los violinistas; no me hicieron justicia.

En pleno invierno se me ocurrió escribir una obra orquestal, sobre episodios de *Scheherezada*, y una obertura sobre temas litúrgicos ortodoxos. Con esta intención y los correspondientes apuntes, nos trasladamos, al llegar el verano, a la finca de los Neshgowitzzy, en el lago Tscheremenez. Poco antes nació mi hijita Mascha.

Durante el verano acabé *Scheherezada* (en cuatro tiempos) y la obertura de *Pascua de Resurrección*, sobre temas litúrgicos. Además escribí una mazurka para violín con orquestina, sobre temas polacos, que conservaba mi madre en la memoria de tiempos en que mi padre fué gobernador de Wolhynia; yo, que conocía dichos temas desde mi infancia, pensé aprovecharlos en una composición. Mi plan, para *Scheherezada*, eran episodios y escenas de las *Mil y Una Noches*, aislados, dispuestos en cuatro tiempos de la *suite*: el mar y la barca de Simbad; el fantástico relato del príncipe Kalender; el Príncipe y la Princesa; fiesta en Bagdad y el buque que se estrella contra la roca con el jinete armado. Como enlace, me serví de las breves introducciones del primer tiempo, segundo y cuarto y el *intermezzo* del tercero, escritos para violín solo, que representaba *Scheherezada* cuando relata al cruel sultán sus maravillosos cuentos. En vano buscaréis en mi *suite leitmotive* asociados con las mismas ideas poéticas; en la mayoría de los casos, esos *leitmoti-*

ve aparentes son sólo materia meramente musical para la elaboración sinfónica, repitiéndose varias veces en el curso de la *suite*, alternando o empalmados. Como cada vez aparecen con distinto matiz, como tienen que expresar caracteres o ambientes diferentes, esos temas corresponden siempre a figuras, acciones y escenas distintas; v. g. el notadísimo motivo de la fantasía del relato del príncipe Kalender (segundo tiempo), aparece también en el cuarto, cuando narra el choque del buque contra las rocas, aunque ambos episodios nada tienen de común. El tema principal del príncipe Kalender (sí menor 3×4) y el de la princesa, en el tercer tiempo (sí mayor 6×8 clarinete), aparecen algo variados, y más acelerados como temas secundarios en el relato de la fiesta de Bagdad, a pesar de que no participen ambos personajes en los festejos. La unísona frase que al iniciar la *suite* caracteriza al cruel esposo de Scheherezada, surge también en el relato del príncipe Kalender, que nada tiene que ver con el sultán Schachriar. Mi intención fué dar a mi *suite* una serie de figuras de kaleidoscopio y escenas orientales, aprovechando el material libremente, uniéndolas íntimamente con temas y motivos comunes. Algo parecido me propuse en mi *Cuento*. Pensé llamar a los cuatro tiempos de *Scheherezada*: Preludio, Balada, Adagio y Finale, mas no lo hice, aconsejado por Ljadow y otros. Con ocasión de una nueva tirada, anulé las indicaciones que figuraban en cada tiempo (El Mar, El Buque de Simbad, el relato de Kalender, etc.), pues con ellas sólo me propuse encauzar la fantasía del oyente e indicar la ruta que siguió la mía, dejando al gusto de cada uno la imaginación de los detalles secundarios. Me propuse que, si el oyente gustaba de mi música sinfónica, experimentase la impresión de un relato oriental, en que se narraba una serie de acontecimientos fantásticos, no sólo

de cuatro piezas que se suceden, en las que entra el mismo material temático. ¿Por qué dí a la suite el nombre de *Scheherezada*? Porque todos asocian tal nombre y la frase *Mil y Una Noches*, con un esplendor oriental y, porque algunos detalles de la factura musical indican que todos estos cuentos son relatados por la misma persona.... *Scheherezada*, precisamente, que entretiene con ellos a su pérfido esposo.

* * *

En la lenta introducción de la obertura de *Pascua de Resurrección*, sobre dos temas de cantos litúrgicos: *Dios resucitará* y *El ángel habló*, tuve siempre presente la antigua profecía de Isaías sobre la resurrección de Cristo. El sombrío colorido del *Andante lúgubre* pinta el Santo Sepulcro que irradia inefables destellos, a partir del momento de la resurrección, al iniciar el allegro de la obertura: "y, ante su faz, huyeron los que le odiaban". El comienzo del allegro conduce al ambiente festivo de la Misa del Gallo rusa, en la noche de Pascua de Resurrección. El solemne sonido de la trompeta, de la voz angelical, es sustituido por el alegre toque de las campanas, de carácter casi bailable, que va seguido súbitamente por el rápido salmodiar del diácono, al que sucede, de pronto, el pausado pregón de la buena nueva del Evangelio, entonada por el sacerdote. La cantilena litúrgica *Cristo ha resucitado* (tema secundario de la obertura), parece iluminada por el sonido de las trompetas y campanas, quedando fundidos en la obertura los recuerdos de los remotos tiempos de los Profetas y el sublime mensaje del Evangelio, con la imagen de la misa rusa de Pascua de Resurrección, con su alegría pagana. ¿No creéis que la danza del rey David ante el Arca origina el recuerdo de momentos parecidos en las ceremonias de los idóla-

tras? No es posible bailar al son del carillón de las campanas rusas? Este aspecto pagano y legendario de la fiesta de Resurrección, fué el que quise imitar en mi obertura. Por eso supliqué al conde Golenischtschew, redactase el programa en forma poética, mas sus versos no me satisficieron y tuve que hacerlo yo en prosa, añadiéndolo a la partitura. Yo no podía estampar mi opinión sobre la fiesta de la Resurrección y la misa correspondiente, dejando que las notas hablasen por mí. Es probable que esas tonalidades reflejen mis sentimientos e ideas fielmente, aunque gran parte del público queda en ayunas, no obstante la claridad ejemplar de mi música. Para comprender la obertura, precisa haber presenciado al menos una vez la Misa del Gallo rusa, no en un oratorio, sino en la catedral, entre la multitud, donde celebran la misa simultáneamente numerosos sacerdotes y diáconos. Mis impresiones datan de mi infancia, de tiempos del convento de Tichwin.

El *Capricho*, *Scheherezada* y la obertura *Pascua de Resurrección*, completan el período de mi vida artística, en que el estilo orquestal, libre de influencias wagnerianas, alcanzó considerable grado de virtuosidad y brillante colorido, aprovechando los recursos de la orquestación de Glinka. Esas tres obras señalan notable retroceso en mi afición por los entretenimientos de contrapunto, que decayeron ya con *Sneguotschka*. Al desaparecer el contrapunto, es sustituido por riguroso desarrollo de toda clase de figuraciones, que no siempre mantienen vivo el interés técnico en mis obras. Durante varios años seguí fiel a esta tendencia, mientras en el modo de manejar la orquesta se producía cierto cambio.

CAPITULO VIGESIMO PRIMERO

(1888-1892)

Estreno de "El Anillo de los Nibelungos" en Petersburgo.—Nueva orquestación de la polonesa de "Boris Godunow".—Conciertos Sinfónicos Rusos.—Comienzo de "Mlada".—Viaje a París.—Instrumentación de "Mlada".—Viajes a Bruselas.—Fallecimiento de mi madre.—Mi 25.º aniversario.—Nuevos rumbos en la tertulia Belajeff.—Estreno de "El Príncipe Igor".—Supresión del estreno de "Mlada".—Transformación de "Pskowitjanka".—Nueva instrumentación de "Sadko".—Relaciones con Jas-trebzew.

La dirección de los Teatros Imperiales tenía que estrenar *Príncipe Igor* en la temporada 1888-89, cosa que no hizo en ella ni en la siguiente, alegando diversos pretextos, a pesar de que la obra había sido acabada, impresa y entregada con todas las formalidades de rúbrica.

Aquel invierno vino a Petersburgo un empresario de Praga, A. Neumann, que arrendó el teatro "María", para estrenar *El Anillo de los Nibelungos*, con una compañía alemana bajo la batuta del Dr. Muck, despertando el interés de los aficionados. Glasunow y yo asistimos a todos los ensayos; Muck dirigía muy bien y dominaba la ópera de Wagner. Nuestra orquesta desempeñó su papel con brillantez, asombrándose el director por la manera como interpretaba sus indicaciones. Glasunow

y yo quedamos algo perplejos al ver cómo manejaba Wagner la orquesta; yo aproveché su práctica en la instrumentación, aplicando las nuevas ideas (y la orquesta reforzada) al instrumentar la polonesa de *Boris Gudonow*, con destino a un concierto, pues era uno de los números más endebles de la ópera de Mussorgski, que instrumentó para el estreno de las escenas polacas en 1873, exclusivamente para cuerda, incurriendo en el error de imitar a los "vingt-quatre violons du roi", es decir a la orquesta de tiempos de Lully (Luis XVI). El efecto no fué lisonjero, por lo que al siguiente año varió toda la instrumentación de la obra, sin obtener mejor resultado. ¡Lástima de música, bella y original en grado sumo! Por ello transformé la polonesa para interpretarla en un concierto, pues *Boris* no figuraba en ningún cartel. Mi trabajo tuvo trascendencia: era la primera vez que empleaba el método de la nueva instrumentación como prueba, adoptándolo de allí en adelante.

El Anillo de los Nibelungos se representó varias veces en el abono, sin que Wagner arraigara en el público ruso en un principio.

En la temporada de 1888-89 se dieron los Conciertos Sinfónicos Rusos, bajo mi dirección, en el Salón de la Nobleza; fueron seis, ejecutándose con éxito *Scheherazada* y *Pascua de Resurrección*; Glasunow se presentó como director, empuñando la batuta cuando se interpretaba alguna de sus obras; no despertó entusiasmo debido a la torpeza de sus movimientos, la lentitud y falta de claridad con que dirigía, por lo que no lograba transmitir su voluntad a la orquesta en los ensayos ni conciertos, mas como su autoridad musical era grande, los profesores se mostraban indulgentes y le ayudaban. Cada vez que dirigía, lo hacía mejor, pues la práctica y su formidable talento para la música, lo convirtieron en

elegante intérprete de sus obras y de las ajenas. Tuvo más suerte que yo la primera vez que se puso ante la orquesta, si bien es cierto que sus conocimientos respecto de aquélla y de la orquestación (de los que yo carecía cuando intenté dirigir) le sirvieron de ayuda; además yo le aconsejaba, mientras a mí ni me ayudó ni aconsejó nadie.

Mi labor de director y el estudio de *El Anillo de los Nibelungos*, no me dejaban tiempo para escribir. Tras la polonesa de Mussorgski instrumenté nuevamente mi *Fantasia Serbia*, para la edición de Belajeff, después de haberla adquirido de la Casa Johannsen, porque él no sólo editaba nuestras obras nuevas, sino que procuraba adquirir las anteriores; Bittner le cedió gustoso *Noche de Mayo*; *Johannsen*, la *Fantasia Serbia* y las canciones de Mussorgski, mostrándose modestos en sus pretensiones, porque nuestras obras no rendían grandes utilidades. Bessel no hizo lo mismo; Borodín cometió la ligereza de venderle dos o tres números de *El Príncipe Igor*, con la traducción francesa de la condesa de Mercy-Argenteau, y, cuando Belajeff adquirió la propiedad de la ópera completa, tras la muerte de su autor, Bessel había publicado ya aquellos números, por lo cual aquél tuvo que entregarle tres mil rublos, a pesar de que el otro había pagado por ellos una bicoca.

En el segundo aniversario del fallecimiento de Borodín, nos reunimos W. W. Stassow, Glasunow, Ljadow, Belajeff, mi esposa y yo en la casa que ocupó nuestro amigo, en la que vivía ahora Dianin, que le sucedió en la cátedra de la Academia Militar de Medicina, y dedicamos algunas horas a su memoria, interpretando unos bocetos de *Mlada* y algunos números que no figuraban en su *Príncipe Igor*, entre los que estaba el *finale* de *Mlada*, la conjuración de Morena, inundación, hundimiento del

templo y la apoteosis. Al revisar este material, sentí ganas de instrumentarlo. En nuestra charla sobre Borodín, Ljadow dijo que yo podía sacar mucho partido del argumento de *Mlada*; entonces dije, decidido: "La escribiré pronto". A partir de aquel momento no pensé en otra cosa; mi imaginación rebosaba en temas musicales y tomé la decisión de no refrenarme en cuanto a los recursos musicales y emplear la orquesta a la manera wagneriana en los *Nibelungos*. Cuando Stassow se enteró de mi proyecto, mostróse regocijado. Al llegar la primavera tenía muy adelantado el trabajo, redactando el *libretto* yo mismo.

En el verano del 89 se celebró la Exposición Universal de París; Belajeff pensó organizar dos conciertos sinfónicos de música rusa en el Trocadero, invitando a Glasunow, Lawrow y a mí a que le acompañásemos.

Dejé a mis hijos al cuidado de mi madre y llevé conmigo a mi esposa.

Los conciertos se anunciaron para los sábados 22 y 29 de junio; apenas llegados a París comenzamos los ensayos; la orquesta Colonne era excelente, disciplinada; su instrumental una maravilla, mostrándose amable y voluntariosa, tocando magistralmente en ambos conciertos; el único tropiezo fué una falsa entrada del oboe en el cuarto tiempo del *Antar*. Fuímos muy aplaudidos; la entrada floja, a pesar de los muchos forasteros; ello se debió a la falta de propaganda, porque Belajeff era enemigo del reclamo y en París es necesario. Belajeff decía: "Si tienen interés por el concierto asistirán; si vienen sólo por matar el tiempo, es preferible que no lo oigan". De habérselo propuesto, el público hubiera llenado el Trocadero; pero Belajeff contaba con que los conciertos le costarían dinero y la música sinfónica rusa no halló fácil difusión, despertando poca curiosidad entre los visitantes.

a la Exposición, cosa deplorable en extremo. Otro motivo del escaso éxito fué quizás lo poco que pesaba la música rusa en la opinión extranjera. El público no gusta de lo desconocido; acepta lo que le es familiar, lo que se impone con rapidez. Sólo dos cosas libran al arte de ese círculo vicioso: la propaganda desmesurada y la popularidad de los artistas, cosas que faltaron en los conciertos; su único resultado fué personal, pues me invitaron a dirigir en Bruselas, al año siguiente; quizá no se debiese a los conciertos, sino a la labor de la condesa Mercy-Argenteau, desarrollada en Bélgica.

En las horas que teníamos libres, visitamos la exposición. También asistimos a los banquetes oficiales con que se nos agasajó en Casa Colonne y en la redacción de un periódico, donde de sobremesa cantó una antipática artista de ópera, obesa y vieja; Pugno y Messenger tocaron mi *Capricho* y *Stenka Rasin*, de Glasunow; el Ministro de Bellas Artes nos invitó también a una velada, a la que concurrieron Massenet, con la actriz Sanderson, y el anciano Ambroise Thomas. En París conocimos a Délibes, Madame Holmèz y Bourgault-Ducoudray, Michel Delines, traductor de *Onegin* y de mi *Sadko*: Délibes me produjo la impresión de ser hombre ridículamente amable; Massenet, un.... cuco; la compositora Holmèz, una dama descotadísima; pugno era excelente pianista, que tocaba de primera intención fuere lo que fuere; Bourgault-Ducoudray..., músico serio y hombre inteligente; Messenger me parecía incoloro. Saint-Saens no estaba en París; Delines se mostró amabilísimo y nos acompañaba a todas partes. Los demás que conocimos, redactores, críticos, etc., me parecieron charlatanes más o menos vacuos. En la Gran Opera asistimos a la representación de la *Tempestad*, de Shakespeare, con música de A. Thomas, y en la Opera Comique, a la de *Esclar-*

monde, de Massenet, con madame Sanderson como protagonista; la función fué un primor; casi todos los profesores de la orquesta pertenecían a la de Colonne, conocidos míos. También visitamos el Conservatorio y su biblioteca.

Tras los conciertos, mi esposa y yo nos despedimos de nuestros compañeros de viaje y regresamos a Rusia, pasando por Lucerna, Zurich, Salzburgo, donde visitamos la casa de Mozart, y finalmente Viena, llegando a Neshgowizy a comienzos de julio. De seguida me enfrasqué en *Mlada*, animado por el deseo de emplear en las danzas de Cleopatra una orquesta de gaita, liras, bombo, clarinetes pequeños, etc. El borrador de *Mlada* avanzaba con rapidez, acabándolo en septiembre. En la pasada primavera tenía ya mucho material y me costó poco de poner en limpio; la modulación y los pequeños detalles los conseguí prontamente, contribuyendo en parte la brevedad del *libretto* (al contrario de Wagner), que no supe desarrollar como era debido, saliendo endeble la parte dramática; además, el trabajo iba acelerado, motivo del empleo del principio wagneriano de los "leitmotive", dejándose sentir la renuncia a las filigranas del contrapunto. Respecto de la orquestación, concebí grandes planes, de conformidad con los principios wagnerianos, labor complicadísima que me ocupó todo el año.

En septiembre nos trasladamos a nuestra vivienda oficial en la Capilla, donde obsequiamos a W. W. Stasow, ofreciéndole su predilecto té flor, cumpliéndose su profecía.

Aquel año se dieron los conciertos en el Salón de la Nobleza, bajo mi dirección, pues Glasunow sólo dirigió obras suyas. Entonces establecimos la costumbre de dar en cada concierto una obra de Glasunow; nuestro fecundo compositor no dió ocasión a que se rompiera la

cadena; el público se familiarizó con su apellido, estimando su gran talento, sin que llegase por ello a ser verdadera atracción, pues los adictos a la Escuela Neo-rusa, como llamaban a los del grupo Belajeff, aumentaban paulatinamente.

Comencé a orquestar *Mlada* por el acto tercero; tras haberlo acabado, lo incorporé al programa de uno de los conciertos sinfónicos; son el coro de la ópera y el canto de Jaromir Lodia. Las gaitas las tocaban músicos militares y los clarinetes pequeños los alumnos de la Capilla; las gaitas se fabricaron siguiendo mis indicaciones, y sus glisados asombraron a los oyentes, logrando lo que me propuse en la orquestación. El cambio del colorido sombrío-fantástico, con la aparición de *Mlada* y la bacanal oriental de Cleopatra, con la salida del sol y los trinos de los pajarillos, causaron gran impresión; el vigor de mi instrumentación me satisfizo; para los intérpretes no ofrecía dificultades.

En Cuaresma recibí la invitación de dirigir dos conciertos de música rusa en Bruselas, emprendiendo el viaje poco antes de Pascua; la invitación fué motivada por la dimisión del director de los conciertos sinfónicos de la capital, Joseph Dupont, a causa de diferencias con la dirección, que contrató a Ed. Grieg, Hans Richter y otro, acogándose cordialmente. Dupont me ayudó mucho, presentándome a los músicos belgas más notables: el anciano Gevaert, Tinels, Tuberti, Radoux, etc., siendo objeto de grandes agasajos. Cada concierto iba precedido de seis ensayos. En aquéllos interpreté: la 1.^a sinfonía de Borodín, mi *Antar* y *Capricho Español*; el prelude y entreactos de *Le Filiboustier*, de Cuí; *Poème Lyrique*, de Glasunow; el prelude de *Ruslan y Ludmilla*; la *Obertura Rusa*, de Balakirew y *Una Noche en el Monte Pelado*, de Mussorgski. Los conciertos se die-

ron en el teatro de la Monnaie, con gran éxito artístico y económico. En el último me ofrecieron una corona de laurel. De todas partes de Bélgica acudieron músicos para asistir a los conciertos; en Bruselas oí por vez primera el *Buque Fantasma*; el anciano Gevaert interpretó algo suyo, acompañándose con la espineta y el monacordio; también ví y oí un oboe *d'amore*. Al despedirme me colmaron de atenciones.

De regreso a Petersburgo encontré a mi esposa gravemente enferma, siguiéndole mi hijo Andrei, lo cual me hizo pasar la primavera muy preocupado. Al llegar el verano fuímos de nuevo a Neshgowizy. Mi hijo Slavtschik nació el invierno siguiente. Mi madre, debilitada por sus ochenta y siete años, quiso pasar el verano con nosotros.

Durante aquel estío instrumenté mi *Mlada*, después de la de Borodín. En agosto tuve que acompañar a mi madre a Petersburgo para que la viese un especialista; su avanzada edad hizo inútiles los esfuerzos de la ciencia, falleciendo poco después. Aun nos acechaba otra desgracia familiar: en diciembre enfermó Slavtschik, sucumbiendo a la violencia de su mal; poco después, nuestra hijita Mascha fué también víctima de dolencia.

El 19 de diciembre de 1890, se cumplían los 25 años de mi vida de compositor, que inicié con mi 1.^a sinfonía. Mis amigos acordaron celebrar el aniversario; Belajeff organizó un concierto de obras mías, bajo la dirección de Dütsch y Glasunow, integrando el programa mi 1.^a sinfonía, *Antar* (en cuya audición dijo A. Rubinstein que aquello era música de *Ballet*), el concierto para piano y *Pascua de Resurrección*, interpretándose además fantasías escritas para el festival por Glasunow y Ljadow. El local estaba repleto; salí a escena varias veces, llamado con insistentes aplausos; hubo regalos, dis-

cursos, coronas, etc. En casa recibí a varias representaciones, entre ellas la del Conservatorio, presidida por A. Rubinstein; la de la Capilla, por Balakirew, y otras. Para corresponder al homenaje, di un almuerzo, al que asistieron muchos comensales, transcurriendo animadamente. Balakirew, con quien tuve insignificante discusión al finalizar el concierto, rehusó la invitación con rudeza; nuestras relaciones se enfriaron y rompimos poco después.

En el invierno y primavera del 91, pasó Tschai-kowski varias temporadas en Petersburgo, entrando en estrechas relaciones con el grupo Belajeff, especialmente conmigo, Glasunow y Ljadow; las reuniones de los cuatro solían terminar en un restaurante a las tres de la madrugada; en ellas Tschai-kowski bebía mucho vino, sin alterarse. Laroche venía a menudo con él, cosa que me permitía rehuír las tertulias en el restaurante. Por entonces despertó cierta animosidad en el grupo Belajeff, contra las reminiscencias del "Tropel poderoso" del período Balakirew. La exaltación por Tschai-kowski y el eclecticismo, cundía cada día más, notándose también cierta predilección por la música italo-francesa de tiempos de las pelucas y crinolinas, evocadas por Tschai-kowski en su *Pique Dame*, y más tarde en *Jolanthe*. La juventud se iba congregando en torno del grupo Belajeff. Tiempos nuevos..., pájaros nuevos..., trinos nuevos...

Una noche del 91 Tschai-kowski vino a comer a casa con Belajeff, Glasunow y otros, presentándose Laroche inesperadamente, que estuvo con nosotros toda la velada; mi esposa le trató con frialdad, y....., no vino más.

El 25 de octubre se estrenó *Príncipe Igor*. El segundo director, Kutschera, no ensayó la obra mal; Naprawnik declinó el honor de dirigir la ópera de Borodín; Glasu-

now y yo estábamos satisfechísimos de nuestro arreglo e instrumentación. Los cortes que sufrió luego en el tercer acto perjudican la obra; hubo director que suprimió todo el tercer acto. Su interpretación obtuvo brillante éxito, sobre todo entre la juventud.

En uno de los seis conciertos sinfónicos se ejecutó nuevamente el tercer acto de mi *Mlada*, ópera que entregué a la dirección de los Teatros Imperiales, en partitura editada por Belajeff. Wsewoloshski, director por entonces, estaba dispuesto a estrenarla de seguida, pues le interesaba mucho el decorado, prometiendo cumplir todas mis indicaciones, es decir, no cortar nada, adquirir los instrumentos necesarios, seguir mis instrucciones.

En primavera me dediqué de nuevo a *Pskowitjanka*, pues la primera versión, escrita en mis mocedades, no me satisfacía por completo, y la segunda, menos aun, cosa que me decidió a modificarla otra vez, ateniéndome a la primera, sustituyendo lo más flojo por trozos correspondientes a la segunda. Su instrumentación con el empleo de instrumentos naturales no era satisfactoria y tuve que variarla por completo, de acuerdo con los principios de Glinka, en parte, y, en parte, de conformidad con los de Wagner.

Durante mi actividad en la composición, cruzaron mi mente algunos argumentos para ópera, sobre todo los de *La Prometida del Zar*, *Servilia*, *Sadko*, etc., inspirándome temas y motivos musicales.

El verano del 91 lo pasamos en Suiza, motivo del delicado estado de salud de mi hija Mascha; no trabajé casi nada, fuera de la orquestación de unos *lieders* que fracasaron; el viaje fué inútil para la salud de la niña.

Tampoco estrenaron *Mlada* en la temporada de 1891-92; los coros estaban ensayados, pero el resto no avanzaba; Naprawnik cayó enfermo y, para no retra-

sar los ensayos, propuse dirigir yo los primeros de la orquesta, accediendo a que efectuásemos dos. El maestro maquinista del teatro afirmaba que era imposible cambiar la decoración bruscamente entre la aparición de Tschernobog y la escena siguiente del salón de Cleopatra, conforme requería la partitura.

Como sentía fatiga y dificultad para escribir algo más para *Mlada*, rogué a Glasunow compusiese un *intermezzo* sobre mis temas para dar tiempo a que cambiaran la decoración, cosa que hizo con gran delicadeza, adaptándose a mi estilo. Naprawnik se restableció; no obstante aplazaron el estreno de *Mlada* para la temporada siguiente. En un concierto sinfónico, Naprawnik interpretó el tercer acto, sin que alcanzase gran éxito. En el mismo concierto Naprawnik dió su *Don Juan*, composición aburrida, lánguida, poco interesante. Los Concursos Sinfónicos Rusos seguían su marcha constante y segura. Yo estaba enfrascado en *Pskowitjanka*; además, orquesté el segundo cuadro de *Boris Godunow* (la Coronación), e inicié la transformación posterior de la ópera. A fines de la temporada varié la instrumentación de mi *Sadko*, dando cerrojazo a mi pasado artístico, pues no quedó sin remozar ninguna de mis obras hasta el período de *Noche de Mayo*.

Por entonces conocí en un concierto a J. J. Jastrebzew, gran admirador mío, que figuró pronto entre los que frecuentaban mi casa; luego supe que anotaba cuantas conversaciones sosteníamos, que poseía todas mis partituras, coleccionaba mis autógrafos y conocía casi todas mi composiciones; en su diario aparecían las fechas en que terminaba mis obras, contribuyendo a propagar mi nombre en sociedad.

CAPITULO VIGESIMO SEGUNDO

(1892-18933)

*Estudios de filosofía y estética.—Estreno de "Mlada".—
"Jolanthe", de Tschaikowski.—Almuerzo entre
compañeros.—Fatiga y enfermedad.—Estreno de
"Sneguotschka", en Moscou.—Altani.—"Noche de
Mayo", en un teatro particular.—Leoncavallo.—
Sasonow.—Mi impresión sobre Moscou.—Concier-
tos Sinfónicos Rusos.—Kruschewski.—Aniversario
de "Russlan".*

El verano de 1892 lo pasé con mi familia en Neshgo-
wizy. Aun me quedaba por arreglar la obertura y el coro
final de *Pskowitjanka*, cosa que requería tres o cuatro se-
manas, pues me encontraba fatigado y sin sentir atrac-
ción por el trabajo. No obstante, me salió bien, gracias
a la práctica adquirida. El coro lo dejé en *mi* bemol ma-
yor, transcribiendo la obertura en *do* menor, instrumen-
tándola de nuevo y sustituyendo las disonancias bárba-
ras por música más agradable. Me apresuré a terminar
Pskowitjanka, porque me acuciaba el deseo de laborar
en las composiciones de Borodín, Mussorgski y las mías,
así como la intención de escribir un libro sobre la música
rusa; la idea de redactar una crítica de mis propias obras
llegó casi a convertirse en monomanía y emprendí la ta-
rea. Mi libro tenía que ir precedido de extensa introduc-
ción, que redacté rápidamente, rompiendo las cuartillas
y dedicándome a leer *Vom musikalisch Schonen*, de

Hanslicks; *Die Grenzen der Musik und Poesie*, de Ambros; *Biografías de Grandes Músicos*, de La-Mara. Hanslick me parecía pesado y muy confuso. Estas lecturas avivaron mis deseos de escribir el proyectado libro, amontonándose las cuartillas con rapidez, pues rebasé el círculo de la música y concreté mi opinión sobre todas las artes y estética en general, de la que tenía que partir y llegar hasta la música, especialmente a la Escuela Neo-rusa. Mi tarea me dió a conocer carecía de toda preparación filosófica, ignorando también los tecnicismos más vulgares, cosa que hizo abandonarse el trabajo para leer la *Historia de la Filosofía*, de Lewes, alternando la lectura con notas para articulillos sobre Glinka, Mozart, directores, educación musical, etc., pareciéndome que mis cuartillas no encerraban amenidad ni consistencia. Aprovechaba el Lewes para hacer citas que afirmasen mis ideas, pasando días enteros meditando sobre todo aquello, devanándome los sesos, hasta que una mañana, a fines de septiembre, sentí gran pesadez y afluencia de sangre a la cabeza, completa confusión de mis ideas, pérdida del apetito. Mi esposa me convenció y abandoné todos mis trabajos, vagando por el bosque y la campiña hasta que regresé a Petersburgo. Mi estado me obligaba a tener siempre compañía, pues cuando quedaba solo era víctima de alucinaciones, y me sumía en profundas meditaciones sobre religión, proponiéndome reconciliarme con Balakirew humildemente. Los paseos y la tranquilidad ejercieron su efecto; de vuelta a Petersburgo noté se afirmaba mi cerebro, aunque el amor sentido por la música había declinado, sustituido por el estudio de la filosofía. No hice caso de los consejos del doctor y emprendí la lectura de varias cosas, entre ellas el *Manual de Filosofía*, de Lokscha, las obras de Heriberto Spencer y Spinoza; los escritos sobre estética, de

Guiot y Heneken; varias historias de la filosofía, etc., adquiriendo nuevos libros casi todos los días, que leía saltando de unos a otros; escribía notas marginales, también pensaba y meditaba, formaba planes. El resultado fué el intento de escribir voluminosa obra sobre la estética de la música. Por de pronto dejé la Escuela Rusa para más tarde; pero en vez de tratar sobre estética, me enredaba entre las mallas de la metafísica general, temiendo caer en la vulgaridad. Ello motivó nueva debilidad cerebral.

El estudio de mi *Mlada* en el teatro "María" me sirvió de distracción, pues me rogaron presenciase los ensayos de solos y conjunto; los coros iban ya bien en septiembre, excepto el del Sacrificio del cuarto acto, debido al ritmo alternado (8×4 , 7×4 , 5×4 , etc.); Naprawnik me asustó al decirme que los coristas nunca aprenderían mi coro, mientras los maestros aseguraban lo contrario, y acertaron. El acompañamiento al piano en los ensayos estaba a cargo del segundo director Kruschewski, discípulo mío en el Conservatorio. Naprawnik le seguía con la partitura a la vista. Los ensayos de la orquesta comenzaron pronto, mostrándose Naprawnik incansable en la caza de notas falsas, sin insistir sobre la interpretación, pretextando falta de tiempo; esta vez no discutimos sobre los compases, porque seguía con fidelidad las indicaciones de la partitura; en general se portó amablemente; hasta parecía simpatizar con mi obra.

Los ensayos de orquesta y conjunto transcurrieron satisfactoriamente; la orquesta no velaba a los cantantes; su colorido era justo, variado y original, y quedé satisfecho; sólo las gaitas sonaban mal, quizás por las condiciones acústicas del teatro "María"; el decorado fué de mi gusto; los efectos de luz y apariciones de los fantasmas no salieron a la perfección. Los ensayos ge-

nerales, con sus cambios de decoraciones, resultaban complicadísimos y exigieron bastante repeticiones. Tuve dos sorpresas; una agradable: el cambio de decoración entre el cuadro primero y segundo del tercer acto se efectuó con tal rapidez, que hizo innecesario el *intermezzo* de Glasunow; ya podía iniciarse el blando acorde de bemol mayor (9 × 8), tras la conjura de Tschernobog. Este cambio repentino en el colorido y ambiente, la suave luz purpúrea de la alcoba egipcia, que va saliendo de la noche tras el griterío infernal de los espíritus malignos, en lóbrega oscuridad, me pareció siempre uno de los más poéticos momentos de *Mlada*. La sorpresa desagradable fué que, en el tercer acto, era imposible que el cortejo de los dioses se deslizase sobre las nubes, teniendo que contentarme con un cuadro plástico, cosa que hacía aburrida e insoportable la escena, obligándome a efectuar grandes cortes en el coro final, alteración que me disgustó mucho.

A pesar de la amenaza de que se representase *Mlada* íntegra o que la retiraba, tuve que suprimir algo en ella. Como no era posible denunciar a la dirección de los Teatros Imperiales, me resigné. ¡Qué escándalo hubiera armado Wagner de tratarle de este modo en Alemania!

La escenificación de las danzas y la mímica no resultaron bien; porque los maestros de baile conocen malamente la música de las danzas, pues sus ensayos se hacen acompañados por dos violines y no toda la orquesta; por eso la música es desconocida para el maestro de baile y los mismos profesores; esto causa que los movimientos se ajusten rara vez a la música, dando graciosos pasos al compás de un *forte* pesado, grandes saltos al de un delicado *pianissimo*.

El ensayo general demostró poca seguridad en cuanto a la escenificación; la parte musical fué bien; el teatro

estaba lleno; el público no aplaudió. Este ensayo fué seguido de otro, al que tenía que asistir el Zar y su familia, que no vinieron. El 20 de diciembre se entrenó la obra fuera de abono con el teatro repleto; yo ocupé un palco con mi familia; el Petersburgo musical llenaba la sala. Se interpretó muy bien la obertura y sonaron débiles aplausos. El primer acto transcurrió con frialdad. Al acabar el segundo, el público reclamó la presencia del autor y tuve que salir a escena varias veces, ofreciéndome una enorme corona de laurel, enviada por W. W. Stassow. Tras el tercer acto y al terminar la ópera, me llamaron con insistencia: salí solo, con los artistas, con Naprawnik; tras los bastidores recibí muchos apretones de mano, felicitaciones, muestras de agradecimiento; luego nos reuníamos en mi casa W. W. Stassow, Belajeff, Ljadow, Glasunow y otros amigos.

La segunda función no se dió, por enfermedad del protagonista; luego repitieron la ópera, tras largos intervalos, en los tres abonos, sin éxito, sin llamarme a escena, y a los artistas pocas veces. Después se dieron una o dos funciones, fuera de abono, con clamoroso éxito. La crítica me fué desfavorable en su mayoría, hostil; una caricatura me presentaba cabalgando sobre rabudos diablos.

El público del abono soñoliento y cursi, adverso a todo Arte, va al teatro a exhibirse, a charlar de todo menos de música, y ¡claro! se aburría con mi ópera. Sólo Dios sabe por qué figuró *Mlada* dos veces y no más en el cartel fuera de abono; quizá porque los artistas se lucían poco; tal vez porque la Corte se desinteresó de mi ópera: el Zar no asistió a la última función, aunque la Zarina vino con sus hijos. La obra no gustó al Ministro de la Corte, cosa de importancia para la dirección, subordinada suya. La crítica contribuyó a rebajar *Mlada*

a los ojos del público, estragado por el tenor Figner. Todo ello originó que *Mlada* se considerase fracasada, arraigando tal opinión. La gente decía: "¿Qué nos importa esos dioses y esos diablos? Que nos den un drama con hombres de carne y hueso". Lo cual equivale a decir: "Dadnos cancioncillas con agudos y escenas apasionadas; cuchicheos con voz apagada".

Mi ópera se representó poco, a pesar de los buenos ingresos. Pudo darse algunas veces a fines de temporada, pero *Jolanthe*, de Tschaikowski, y *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, la sustituyeron. La familia imperial asistió a los ensayos de esas dos óperas, cantadas por Figner y Medea, deslizándose todo en perfecto orden. No he oído *Cavalleria*; *Jolanthe*, sí; creo es una de las más endebles de Tschaikowski; opino que en ella no hay nada acertado, desde los descarados plagios, (v. g., de una de las más conocidas melodías de Rubinstein), hasta la orquestación, que aparece en ella invertida, porque lo que tocan los violines deberían interpretarlo los instrumentos de viento, y viceversa; por eso adquiere la música en ciertos trozos carácter verdaderamente fantástico, v. g., en el prelude, en que sólo intervienen las trompas por razones desconocidas.

Durante aquella temporada pisé pocas veces las tablas del teatro "María"; no quise hacer acto de presencia, aunque los actores me trataban con la amabilidad acostumbrada; quizá *Mlada* me situó entre los compositores de categoría, pues, tras su estreno, los artistas nos invitaron a un almuerzo "entre compañeros" a mi esposa y a mí. Alguien dijo en público que mi obra era "arqueológica"; ignoro por qué. Figner y Medea me rogaron escribiese una ópera *para ellos*; el primero me cogió del brazo, entre bastidores en uno de los ensayos, diciéndome cantaría con gusto *Noche de Mayo*, pero que el

régisseur Kondratjew y Naprawnik advirtieron que sólo podría representarse si reformaba el tercer acto; repuse que celebraría mucho cantase mi ópera, pero que no entraba en mis planes transformar la obra.

El estreno de *Mlada* no me estimuló a componer por entonces y continué mis estudios de filosofía, tomando muchas notas. Cada día me sentía más fatigado; fuí a que me viese el Dr. Jerlitzki, que me aconsejó reposo intelectual absoluto, mucha actividad física y algunos medicamentos. Dejé mis lecturas, dí largos paseos y tragué dócilmente lo ordenado. Mi estado llegó a inquietar, pues cuando comenzaba a leer aparecía inmediatamente el dolorcillo de cabeza; por el tiempo sentí ligera mejoría, gracias a la calma forzada y repetidos paseos.

El estreno de *Snegurotschka*, en Moscou, me sirvió de distracción. A pesar de que mis amigos decían no saber nada sobre ello, en enero recibí invitación de Altani para dirigir los dos últimos ensayos, para estrenar el 26. A mi llegada fuí de la estación al Gran Teatro; estaban en mitad del ensayo; Altani acalló a la orquesta presentándose a los profesores y comenzó de nuevo, interpretando la obra íntegra. Los protagonistas (*Snegurotschka* y *Kupawa*) eran excelentes; los demás actores no estaban mal; la orquesta, bien ensayada, marcando bien los tiempos, no como hicieron en Petersburgo; el coro se atenía a las indicaciones, cosa que en la capital fué imposible de conseguir; del decorado y vestuario eran más sencillos, pero bonitos, notándose que todos trabajaban con cariño. Entonces oí por vez primera mi ópera sin cortes, ¡cuanto ganó con ello!

Conocí a Altani en uno de mis viajes a Moscou; era director de orquesta que estaba muy al tanto de su profesión, aunque no de categoría; el resultado de su trabajo afirmó en mí la idea de que se puede conseguir mu-

cho de la técnica de un director experimentado, si siente simpatía por lo que dirige; que es posible interpretar una ópera de acuerdo con las indicaciones del autor. Me dijeron que Altani ensayó la obra muchas veces; en cambio Naprawnik trataba siempre de rehuir el trabajo. En Moscou, con orquesta inferior, bajo la batuta de un maestro que no pasaba por gran autoridad, se interpretó *Sneguotschka* muy bien, mientras en Petersburgo, con experimentada orquesta de primer orden y director de arraigada fama entre los músicos y el público, resultó sosa desanimada, maltrecha, a causa de apresuramientos en los tiempos y cortes absurdos. Confieso sentí antipatía en aquel momento por Petersburgo con su "gran artesano", como W. W. Stassow llamada a Naprawnik.

El día del estreno me sorprendió mi esposa con su llegada, asistiendo a la función sentada a mi lado en un palco. La representación comenzó a las siete y media, acabando a las doce y tres cuartos, pues en este teatro los entreactos son también largos. Mi ópera alcanzó enorme éxito, teniendo que repetir muchos números, interpretándose bien. Los artistas, Altani y yo tuvimos que asomarnos a escena varias veces, entregándonos coronas de laurel en nombre de los profesores del Conservatorio, de la Sociedad Filarmónica, de la orquesta y otros; luego de la función tomamos una simple taza de té en la fonda, obsequiándonos al día siguiente los del teatro con un almuerzo, seguido de los discursos de rúbrica; Barzal y Altani nos acompañaron a la estación.

Durante mi estancia en Moscou presencié mi *Noche de Mayo* en el teatro particular "Schelaputin", que representaron con sumo cuidado; las escenas cómicas se exageraron algo, bailando Hopak de modo hilarante; la orquesta no era numerosa, pero tocó acertada, dirigida

por el maestro Pribik. ¡Lástima que careciese de *pianino*, cosa que estropeaba mucho la instrumentación! *Noche de Mayo* se dió catorce veces aquella temporada; el salón estaba repleto y se aplaudió mucho; tuve que salir a escena siendo ovacionado por los artistas ante el público. El director me dijo había obtenido buenos ingresos con la obra, que, en este sentido, sólo fué superada por *I. Pagliacci*. También oí el *Hijo del Mandarín*, de Cuí, en el mismo teatro. La ópera de Leoncavallo no me gustó: su asunto, hábilmente manejado, y su música embaucadora contribuyeron al éxito de ese aventurero musical; otro tanto hizo el autor de *Cavallería Rusticana*; el uno y el otro estaban tan lejos del anciano Verdi como de las estrellas. El *Hijo del Mandarín* es una obra de talento, en que la música no se acopla al *libretto*, que no va bien con ninguna, que es tan malo que produce náuseas. También asistí a un concierto sinfónico de la Sociedad de Música Rusa de Moscou, que dirigió Safonow, con la cooperación de d'Albert; aquél dirigió magistralmente. Le ví en un ensayo con la orquesta escolar, en la misa en *do* mayor de Beethoven, pareciéndome músico de grandes conocimientos; nunca oí hablar de él como director. Regresé a Petersburgo descansado y satisfecho de mis impresiones de Moscou, tanto que surgió en mí el deseo de trasladarme a esta ciudad, por parecerme que la vida allí era más juvenil y más fresca que en Petersburgo, donde todo ha llegado a ser indiferente para todos, donde no se admira ya nada, ni alegra nada. También me convencí de que *Sneguotschka* no es sólo la mejor entre mis óperas, sino quizá la mejor entre las contemporáneas, por su idea y realización; es larga, ciertamente, pero sin exceso, y tiene que representarse íntegra o con insignificantes cortes. Al advertir a Altani que la función iba a prolongarse mucho, que acaso se impu-

sieran algunas abreviaciones, me dijo que procuraría acortar los entreactos; que evitaría se repitiesen los números y, de tener que repetirse, pensaría en cortar algo; sus palabras produjeron en mí excelente efecto.

En Petersburgo volví a mis lecturas, a pesar de reproducirse los síntomas, alternando con la corrección de las partituras de *Pskowitjanka* y *Noche de Mayo*; Belajeff compró a Bittner esta última.

En la misma temporada se dieron Conciertos Sinfónicos Rusos, cuya dirección decliné, encargándose de ello Glasunow; éste se indispuso el día del primero, teniendo que sustituirle A. K. Ljadow, que dirigió de modo magistral, interpretándose por vez primera su 3.^a sinfonía en re mayor, y mi obertura de *Noche de Mayo*, que Ljadow llevó delicadamente, muchísimo mejor que Naprawnik en el teatro "María", satisfaciéndome mi instrumentación "clásica", con trompas y trompetas naturales, extraordinariamente. El segundo concierto corrió a cargo de Glasunow, que avanzaba mucho en el arte de dirigir; sólo en mi *Sadko* hubo que lamentar algunas pequeñas confusiones; también tocaron la escena de la Coronación, de *Boris Godunow*, arreglada por mí; el efecto fué excelente, cosa que habrá convencido a los partidarios de Mussorgski, que me acusaron de que mi sabiduría de conservatorio estropeaba sus obras, por no congeniar con la libertad de sus creaciones; es decir, con los armoniosos disparates de mi amigo; una de las cosas más acertadas es el carilloneo de las campanas del Kremlin, que Mussorgki tocaba a las mil maravillas, pero que no acertó en la instrumentación. ¡Cuántas veces intenté reproducir, mediante la orquesta, este ineludible atributo de la vida rusa antigua, que sigue siéndolo aún hoy!

En el teatro "María" ensayaban *Ruslan*, con ocasión del 5.º aniversario de su estreno; Ludmilla Iwanowna presenció la función desde un palco, al que le llevaron una corona de laurel, iniciativa que, como siempre, partió de Stassow; mi esposa y yo tomamos parte en la ceremonia.



CAPITULO VIGESIMO TERCERO

(1893-1895)

Cuarteto.—Concurso de premios.—Renuncio a mi cargo en la Capilla.—Veraneo en Jalta.—Muerte de Tschaikowski.—Su 6.^a sinfonía.—Viaje a Odesa.—Vuelta a la composición.—“Nochebuena”.—Veraneo en Wetschascha.—“Sadko”.—Muerte de Rubinstein.—Excursión a Kiew.—“Pskowitjanka” en la Unión Musical.—Dificultades de censura con “Noche de Mayo”.—“Sadko” y Belski.

En mayo procedimos a examinar los cuartetos recibidos para el concurso abierto por la Sociedad Rusa de Cuartetos, al que sólo podían concurrir súbditos rusos; Belajeff aprontó los fondos para los premios. El jurado estaba formado por Tschaikowski, Laroche y yo; solamente concedimos dos terceros premios: uno que correspondió a mi antiguo alumno Dawydow, el otro a Ewald, violoncelista del cuarteto Belajeff; los agraciados uniéronse al grupo de compositores Belajeff. Sus cuartetos no pasaban de discretos. Yo iba poco a poco a las veladas Belajeff, pues casi siempre se tocaba obras rusas conocidas; Stassow aparecía de vez en cuando para oír los últimos cuartetos beethovenianos. Wershbilowitsch e Hildebrand interpretaban también alguna cosita; las veladas no eran las de antes: había excesivo número de elementos nuevos, dominando el cansancio y la rutina.

En febrero cumplí los diez años de servicios en la Ca-

pillá, que unidos a los demás prestados al Estado, sumaban más de treinta; esto me daba derecho a jubilarme, decidiéndome a solicitar el retiro, idea que acariciaba hacía tiempo, a causa de la tirantez de relaciones con Balakirew; además, en la Capilla no se veía interés; los funcionarios, excepto los profesores de música, me eran antipáticos. Hablé con Balakirew, aduciendo razones de salud, que me prometió interesarse con el fin de obtener la pensión, rogándome esperase hasta otoño, porque iban a sustituir al Inspector de la Capilla. Entonces solicité permiso para aquel verano, que Balakirew me concedió. Las circunstancias me aconsejaron la continuación en mi cargo, pues la enfermedad de mi hija Mascha se prolongaba en exceso, preocupándome mucho; hacía dos años que no estaba bien; los médicos indicaron que mi esposa y las dos niñas fueran a Jalta en primavera, donde residirían hasta otoño, esperando alivio de tan benigno clima; podía darse el caso que tuviesen que invernar en Crimea o el extranjero, cosa que aumentaría mis gastos, por lo que decidí esperar a febrero del 95, en que contaría 35 años de servicios, dándome ello derecho a pensión de mayor cuantía; lo comuniqué a Balakirew, que se mostró conforme, concediéndome tres meses de licencia.

Cuando terminé los exámenes en el Conservatorio y en la Capilla, el 13 de mayo, salí para Jalta, donde fui varias veces durante dos o tres semanas al estudio del pintor Repin, que pintó mi retrato por encargo de Belajeff. La víspera de mi marcha, día de mi santo, reuní en casa a Belajeff, Glasunow, Tschaikowski, Ljadow y Jastrebzew, conversando con Tschaikowski acerca de una sesión de la Junta de la Sociedad Musical Rusa a la que me invitaron, a pesar de no ser socio; se trataba de elegir un director para los conciertos sinfónicos de la

temporada; yo indiqué a Tschaikowski, aceptándose mi proposición y ofreciéndole tal cargo. El no estaba decidido, pero poco después se prestó a dirigir cuatro o cinco; los demás los dirigieron otros maestros, entre los que figuraba Ljadow, cosa que me alegró muchísimo.

A mi llegada a Jalta encontré a Mascha peor. Pasé la segunda quincena de mayo y el mes de junio muy aburrido. Leía, trabajaba en la partitura de *Pskowitjanka*, tomaba baños de mar y daba largos paseos. A fines de junio alquilé un piano y planeé una pieza para violoncelo, tomando algunas notas. Hacía casi un año que no me sentaba al piano, de no ser para acompañar a mi hijo Wolodja, que tocaba el violín o a Andrei, que tocaba el violoncelo. La lectura aminoró en mí el impulso musical, aunque ahora sentía ganas de componer algo; pero la enfermedad de Mascha nos sumía en la tristeza. Jalta, con sus bellos alrededores, la exuberante vegetación y su mar azulado, no me impresionó. La instrumentación de *Pskowitjanka* avanzaba poco, iniciando la redacción de mis manuales sobre las formas musicales y la teoría de la armonía; en vez de libros sencillos y fáciles me enfrascaba en disquisiciones filosóficas, por lo que decidí continuar mi estética musical, que emprendí y abandoné varias veces en primavera, sin acertar tampoco esta vez en Jalta. Más adelante quemé todos aquellos escritos (el 24 de enero del 904). Entonces me puse a escribir mis memorias (el 13 de julio del 1893).

En agosto empeoró Mascha; el 20 tenía que estar en Petersburgo, pues terminaba mi licencia; tomé el tren y, al llegar a Charkow, recibí un telegrama participándome el fallecimiento de mi hija; regresé, la enterramos en Jalta y salimos para Petersburgo.

En los últimos meses de permanencia en la Capilla cumplí mis deberes sin afán, absorbiéndome en la redac-

ción de mis manuales de contrapunto e instrumentación, que abandoné poco después definitivamente, debido al deseo de dirigir nuevamente los Conciertos Sinfónicos Rusos, cosa que causó júbilo en Belajeff.

* * *

En otoño del 93 falleció Tschaikowski, pocos días después de dirigir por vez primera su 6.^a sinfonía; durante el descanso le pregunté si existía programa para esta obra, respondiéndome que sí, pero que no lo publicaría nunca; no volvimos a vernos. Días después supimos estaba gravemente enfermo, interesándonos todos por su salud, causando gran estupor su muerte repentina. A poco de morir dióse aquella obra otra vez, bajo la dirección de Naprawnik, que el público acogió entusiasmado, creciendo su fama e imponiéndose en todos los conciertos rusos y del resto de Europa.

Todos coincidían en que la acertada interpretación de Naprawnik despertó la comprensión del público de Petersburgo, cosa que su autor no había conseguido, motivo de no saber dirigir como el otro; por eso mostró el público reserva en el estreno. No creo fuese así, pues aunque la sinfonía fué bien interpretada por Naprawnik, Tschaikowski lo hizo también con acierto; si el público no la comprendió entonces, fué por no prestar la debida atención, cosa ocurrida años antes con la 5.^a del mismo autor. Por mi parte creo que la repentina muerte de Tschaikowski, los comentarios y habladurías sobre sombríos presentimientos relacionados con el ambiente fúnebre del último tiempo de la composición, llamaron la atención y despertaron la simpatía del público por tan bellísima obra.

Los Conciertos Sinfónicos Rusos tenían que cumplir el deber de honrar la memoria de Tschaikowski, dedi-

cándole su primer concierto, circunstancia que motivó principalmente mi decisión de dirigirlos. El 30 de noviembre se celebró el primero, con la colaboración de F. Blumenfeld (4.^a sinfonía, *Francesca da Rimini*, *Marcha Eslava*, piezas para piano). La dirección de los Conciertos Sinfónicos (tres en aquella temporada, estrenando en el último mi *Canción de Alexi, el hombre de Dios*) y la invitación para dirigir en Odessa dos más, me apartó sin sentirlo de mis inútiles proyectos sobre libros de texto; además, tenía decidido abandonar mi cargo en la Capilla, pues mi pensión era suficiente y así rompía para siempre mis relaciones con Balakirew. En enero de 1894 solicité el retiro, saliendo para Odessa con objeto de dirigir un concierto dedicado a la memoria de Tschaikowski; el programa del segundo estaba compuesto exclusivamente de obras mías. En Odessa hallé grandes facilidades, sin que me regateasen los ensayos. Reuní a los profesores de cuerda y de trompa por separado y conseguí excelentes interpretaciones con aquella discreta orquesta provinciana, logrando imponente éxito, suplicándome dirigiese otro a beneficio de la orquesta, en el que se interpretó el *Capricho Español*, que figuraba en el anterior y la suite del *Cascánueces*, de Tschaikowski, entre otras cosas. Tanto yo como mi esposa, que vino para asistir al concierto, fuimos constantemente obsequiados, invitándonos a las veladas de la Escuela de Música.

Los paseos que daba por la playa despertaron en mí la idea de escribir algo inspirándome en Homero, sobre Nausika, por ejemplo, esfumándose pronto mi propósito.

De regreso en Petersburgo me sentí bastante mejor, enterándome de que mi solicitud había sido admitida, que me concedían la pensión anhelada.

Por entonces estabase imprimiendo la partitura de

Pskowitjanka, cuyas pruebas se amontonaban sobre mi mesa; esto hizo surgir en mí deseos de escribir otra ópera, inspirada en el argumento de *Nochebuena*, de Gogol, que era el que estudiaba Tschaikowski, cuya ópera consideraba floja, no obstante las muchas páginas excelentes que contenía; en cuanto al *libretto* de Polonski, era deplorable. De haberme servido del argumento, en vida de Tschaikowski, él se hubiera disgustado, aunque nada vedaba aprovecharse el tema; ahora quedaba en absoluta libertad.

En primavera del 94 decidí escribir música para *Nochebuena* y esbocé el *libretto*, ateniéndome a Gogol; como mi predilección por el mundo de dioses y diablos eslavos y el mito solar no me dejaba, me aferré a ciertos motivos gogolianos, y como conocía por Afanasjew las relaciones entre la fiesta cristiana de *Nochebuena* y la pagana del solsticio invernal, quise introducir esas últimas huellas de la superstición en la vida popular rusa, descrita por Gogol. Mi *libretto* aumentó en cuanto a fantasía, motivo de elementos extraños; su conexión era clara para los que quisieron comprenderme; mas el público creía aquello mezcla ilógica. Naturalmente, mi predilección por los mitos y su enlace con el argumento de Gogol fué recurso mío, que me ha procurado múltiples ocasiones para escribir música interesante. Como tenía terminado el borrador del primer cuadro, reuní a unos amigos antes de salir a veranear y, sin decir de qué se trataba, interpreté la introducción, suplicándoles dijese que era aquello. Era difícil precisar con exactitud; sin embargo se aproximaron y les expliqué el plan de mi ópera. *Nochebuena* inició mi constante labor de compositor de óperas.

En mayo fuimos a la finca Wetschascha, distrito de Luga. En Petersburgo comencé el segundo cuadro, con-

tinuándolo en la propiedad, cundiéndome mucho el trabajo, que sólo interrumpía para tomar baños y dar paseos; a fines del verano dí fin a la obra, instrumentando casi todo el acto primero.

Poco antes de salir de Wetschascha recibí una carta de N. F. Findeisen, en la que me proponía convertir *Sadko* en ópera, exponiéndome el plan de su libretto. Por los años ochenta pensé que el argumento podía servirme para ello, cosa que me recordaba ahora Findeisen. En las horas que me dejaba libres la labor de *Nochebuena*, medité sobre *Sadko*; mi plan difería algo del de Findeisen; hablé con Stassow, que me aconsejó le sugiriese la idea del primer cuadro que faltaba en mi borrador. Durante aquel verano fué concretándose el plan de *Sadko*, en el que varié y enmendé algo más adelante, siendo mi intención aprovechar mi poema sinfónico del mismo título, sobre todo el material musical como *leitmotive* y, aunque laboraba en *Nochebuena*, no por eso dejé de anotar algo para lo otro, v. g., la melodía del aria del protagonista, el tema del recitado de Neshata.

De vuelta en Petersburgo acabé el borrador de *Nochebuena*, comenzando su instrumentación, encargándose Belajeff de editarlas, remitiendo la partitura a Leipzig a medida que salía de mis manos. Recuerdo la terminé a fines del invierno del 1894-95, invirtiendo en ella cerca de un año.

En septiembre se representó *Noche de Mayo*, nuevamente en el teatro "Miguel"; Naprawnik dirigió esta vez con más cariño; el éxito fué regular.

En otoño de 1894 falleció A. Rubinstein; su cadáver fué colocado en severo catafalco en la catedral Ismailow, turnándose los músicos en la guardia de honor; Ljadow y yo estuvimos, de dos a tres de la madrugada, viendo surgir de la penumbra del templo la enlutada fi-

gura de la pianista Malosemowa, que venía a rendir su último tributo al idolatrado Rubinstein; su aparición fué algo fantástico.

El primer concierto sinfónico ruso de la temporada, que dirigí, fué dedicado a la memoria de Rubinstein; en otro presenté algunos fragmentos de *Nochebuena*, que resultaba muy bien. En aquel invierno los artistas del teatro "María" cantaron *Sneguotschka* en mi casa, acompañándoles al piano F. Blumenfeld, interpretando el solo de violoncelo de la cavatina de Berendei, Wersbilowitsch; también figuró un pequeño coro femenino. Los invitados fueron muchos y la velada gratísima.

En enero fuí a Kiew para asistir al ensayo general y estreno de *Sneguotschka*. Paganí no podía con el coro 11×4 ; si el autor no asiste a los primeros ensayos, su presencia es inútil en el general, por ser tarde para enmendar lo necesario; no pedí aplazamiento. El estreno fué aceptable, adaptado al gusto provinciano, con exageración de las escenas cómicas; la orquesta dejó algo que desear; no obstante, gustó mi ópera, representándose muchas veces.

* * *

La Sociedad de Veladas Musicales, fundada hacía unos años y que no daba señales de actividad, se animó por entonces bajo la dirección de mi exalumno Dawydow, organizando una representación de *Pskowitjanka*, con arreglo a la reciente partitura editada por Bessel, rogándome la dirigiera; tuve que sustituir a Dawydow en varios ensayos, motivo de indisposición, dándose el 6 de abril y repitiéndose dos veces más; la cosa fué bien, teniendo en cuenta eran aficionados.

En la temporada de 1894-95, continué orquestando *Nochebuena* a la carrera, para que se imprimiese. Lo

puse en conocimiento de la dirección de los Teatros Imperiales, y J. A. Wsewoloshski exigió entregase el *libretto* a la Censura, dudando permitiese su estreno, pues entre los protagonistas figuraba la Zarina Catalina II. Como no ignoraba la rigidez de la Censura, puse sólo "Zarina"; suprimiendo "Catalina II", y sustituí "Petersburgo" por "Residencia"; supuse que la Censura consideraría que en las óperas hay muchas Zarinas. No ocurrió así, y me negaron el permiso para representar el cuadro séptimo (la escena de la Zarina), alegando el edicto de 1857, que estatuye que ningún monarca ruso puede ser representado en escena en ópera. Repliqué que en la obra no aparecía ningún Romanow, sino una Zarina; que el argumento de *Nochebuena* era una leyenda como otra, fantasía poética de Gogol; que todos los personajes podían reemplazarse por otros; que la palabra *Petersburgo* no aparecía en mi obra; que no había indicios de hechos verídicos. La Censura replicó que todos conocían la novela de Gogol y que nadie dudaría quien era la "Zarina". Entonces decidí resolver el caso en el mismo Palacio. El azar vino en mi ayuda.

En otoño de 1894, Balakirew renunció al cargo que desempeñaba en la Capilla; había que nombrar otro director. Un día el conde Woronzow, Ministro de la Corte, me citó ofreciéndome la vacante. Como no quería renunciar a la libertad lograda entrando de nuevo al servicio del Estado (aunque el cargo gozaba de gran independencia), decliné cortesmente el ofrecimiento, manifestando mi deseo de disponer libremente de mi tiempo para componer, agradeciendo el honor que se me dispensaba. El conde se mostró amable en extremo, conversando sobre la situación de la Capilla. Al verle tan efusivo le supliqué interviniese en favor de mi ópera. Woronzow prometió ayudarme en lo posible; redacté una

instancia, se la remití y poco después de Año Nuevo vino un Correo de la Corte con el permiso oficial para representar *Nochebuena* en el Teatro Imperial, sin alterar el *libretto*. Mi alegría fué inmensa; corrí a casa de Wsewoloshski a comunicarle tan grata nueva. Por las trazas, la cosa produjo cierta curiosidad en Palacio, pues Wsewoloshski se mostró dispuesto a poner la ópera en escena con gran solemnidad (para atraerse la simpatía de la Casa Imperial, sin duda), diciéndome que poseía un magnífico retrato de Catalina II y procuraría que la protagonista apareciese con el boato propio de aquella época: él creía que esta era la obligación del director del Teatro Imperial. Convinimos que la ópera se estrenaría en la próxima temporada (1895-96). En cuaresma comenzaron los ensayos de los coros; los artistas recibieron sus papeles y los pintores esbozaron el decorado.

* * *

Al llegar la primavera tenía ya bastante adelantado *Sadko*, con su *libretto*; para ello revisé y aproveché muchos poemas y cantos épicos, acabando el borrador del primer cuadro a satisfacción. En mayo fuimos de nuevo a Wetschascha, para pasar el verano; trabajé intensamente en *Sadko*, y acabé el cuadro primero, segundo, cuarto, quinto, sexto y séptimo; a fines del estío quedé listo el borrador completo, de acuerdo con el plan original. Cuando me sentía fatigado descansaba dos días. En mi plan primitivo Ljubawa, esposa de Sadko, no era la protagonista; por eso faltaban el cuadro tercero y unas escenas del cuarto y séptimo; la del mercader en el cuarto no estaba detallada; los peregrinos ciegos y el bardo Neshata no figuraban en el plan; el recitado de Sadko en el cuadro séptimo tenía distinta forma, sin acompañamiento de coro.

Mediado el verano nos visitó W. J. Belski, a quien conocí en Petersburgo el pasado invierno; era inteligente e ilustrado, licenciado en derecho y conocedor de la historia rusa, sobre todo de los antiguos cantos y epopeyas. Nadie hubiera sospechado que hombre tan modesto y tímido poseyera tan vastos conocimientos. Además sentía pasión por la música; era partidario entusiasta de la Escuela Neorusa, especialmente de mis obras.

En Wetschascha le toqué algo de *Sadko*, que le entusiasmó, y charlamos sobre el argumento de la ópera y ciertos detalles, surgiendo entonces la idea de introducir a la esposa de *Sadko* y ampliar las escenas populares, aunque no me atreví de momento, decidiéndome en agosto, cuando el borrador estaba ya terminado. Aunque parezca curioso, sentía cierta nostalgia por el tono *fa* menor, en el que nada había escrito hacía tiempo, que no figuraba en *Sadko*. La extraña predilección por el tono *fa* menor me indujo a escribir el aria de Ljubawa, que salió a mi gusto y a base del cuadro tercero de la ópera. Entonces rogué a Beleski escribiese la letra que faltaba, y a fines de verano la obra tenía un cuadro más y algunas añadiduras al cuarto y séptimo, todo ello motivado por el deseo de que figurase la esposa de *Sadko*.



CAPITULO VIGESIMO CUARTO

(1895-1897)

Orquestación de "Sadko".—Estreno y éxito de "Nochebuena".—Labor en "Boris Godunow".—"Boris" en la Sociedad de Veladas Musicales.—Los Concier-tos Sinfónicos Rusos y Glasunow.—Comparación entre "Mlada" "Nochebuena" y "Sadko".—Lieders.—"Mozart y Salieri".

Al llegar a Petersburgo, en otoño, no pude realizar todos mis planes: Belski se encargó de la letra de las escenas que faltaban en *Sadko*, labor difícil y pesada; yo emprendía la orquestación de lo que no sufría alteración. Recuerdo que durante el primer semestre me dediqué exclusivamente a concebir y anotar esta partitura harto complicada, sintiéndome fatigado a fines del invierno, estado de ánimo que surgió por vez primera entonces, que se repetía siempre que daba fin a cualquier labor de importancia; todo iba bien, trabajando con gusto y afán; de improviso me invadía insoportable fatiga e indiferencia; tras unos días recobraba ánimos y reanudaba el trabajo con el ahinco habitual.

El estreno de *Nochebuena*, estaba anunciado para el 21 de noviembre; la obra llevaba ya algunos ensayos; Wsewoloshski insistía sobre algo estrambótico en cuanto al decorado; éste y el vestuario eran lujosísimos; la ópera estaba bien ensayada. Llegó el día del ensayo general; en el cartel aparecía el reparto de acuerdo con el

libretto. Los grandes duques Wladimiro y Miguel, que asistían al ensayo, se indignaron al aparecer la Zarina en escena, reconociendo a Catalina II. Cuando acabamos de ensayar los artistas, directores y subalternos estaban deprimidos, enterados de que Wladimiro iba a rogar al Zar no permitiese el estreno de la obra, mientras Miguel ordenó se borrara la catedral de San Pedro y San Pablo que se distinguía en lontananza en la decoración, diciendo que en ella reposaban los restos de sus antepasados. La función estaba ya anunciada y vendidas las localidades. Todo iba a perderse, pues decían que el Zar compartía la opinión de Wladimiro, que revocaría el permiso. Wsewoloshski, quiso salvar la función y el decorado, y me propuso sustituir a la Zarina (*mezzosoprano*) por un serenísimo señor (barítono), cosa fácil desde el punto de vista musical, pues la parte de la *mezzosoprano* podía cantarse una octava más baja, por estar integrada de recitados sin números de conjunto. Esto no era lo que me había propuesto; además era estúpido, insensato que el serenísimo señor endosase los trajes de la Zarina; pero consentí, considerando inútil oponerme a los que podían más que yo. Ignoro a quien recurrió Wsewoloshski para poder estrenar la ópera.

Ni mi esposa ni yo asistimos al estreno, queriendo manifestar mi descontento; mis hijos, sí; la obra tuvo buen éxito; Jastrebzew trajo a casa una corona de laurel; *Nochebuena* se representó fuera de abono unas tres veces, sin que un solo miembro de la familia imperial asistiese; Wsewoloshski se mostró frío conmigo.

Durante la temporada de 1895-96, compartí con Glasunow la dirección de los Cuatro Concierdos Sinfónicos Rusos.

Las relaciones entabladas la temporada anterior con la Sociedad de veladas Musicales y sus promotores los her-

manos Dawydow, Goldenblum, etc., continuaron en la presente; éstos hicieron un convenio con el conde Scheremetjew que subvencionaba una orquesta particular completísima, que dirigió Wahrlich, director de la banda de palacio, orquesta que casi siempre estaba en una de las fincas del conde. Dawydow, Goldenblum y yo estuvimos algunas veces en Uljanowka, donde íbamos siempre en tren especial; después de almorzar oíamos la orquesta, que tocaba bastante bien. Un día ensayé con ellos la escena de la Coronación, de *Boris Godunow*, que estaba limando, escribiendo la partitura y un nuevo arreglo para piano; al dar los últimos toques a la transcripción del penúltimo cuadro, pensé me esperaba el arreglo del último, sintiéndome aterrado. Revolviendo papeles dí con el final de la partitura de esta escena, que había terminado recientemente. Mi alegría fué grande al verme libre de tan fastidioso trabajo; la flaqueza de mi memoria me asustó sobremanera. ¿Cómo pude olvidar que tan extensa labor estaba terminada?

La Sociedad de Veladas Musicales proyectaba estrenar en primavera *Genoveva*, de Schumann, y solicitó del conde le prestase su orquesta; aquél asintió, celebrándose la función el 8 de abril, bajo la dirección de Goldenblum.

En mayo nos trasladamos a la finca Smerdowizy, sita junto a la línea férrea del Báltico; como no sentía fatiga, continué mi trabajo en *Sadko*.

Aquel verano, dos de mis hijos tuvieron el sarampión, preocupándome; no obstante, trabajé con ahinco en *Sadko*, componiendo las escenas nuevas e instrumentando los cuadros cuarto y séptimo. En el cuarto desarrollé una escena popular con peregrinos ciegos, titiriteros, etcétera; para el séptimo, compuse la lamentación de Ljubawa, el dúo entre ella y Sadko, arreglando de nuevo el

recitado de este último. En otoño, en Petersburgo, acabé la obra, que Belajeff editó.

En Smerdowizy recibí la visita de Belski y estudiamos detalladamente los pormenores del *libretto* de mi ópera.

Poco después del estreno de *Genoveva*, la Sociedad de Veladas Musicales me ofreció la presidencia por dimisión de Dawydow, que acepté con la idea de dar mi adaptación de *Boris Godunow* de Mussorgski, cuyos ensayos comenzaron bajo mi dirección en primavera, continuándolos en otoño con entusiasmo. Como el conde licenció a su orquesta repentinamente, recurrimos a una compuesta de elementos heterogéneos, dando las funciones en el salón de actos del Conservatorio.

No recuerdo quien pintó el decorado, mas sí que recibimos importantes sumas para montar la obra. Yo empuñé la batuta; Goldenblum y Dawydow dirigieron entre bastidores. El 28 de noviembre se estrenó la ópera con buen éxito, aunque en el primer cuadro hubo un pequeño desliz en el coro de los peregrinos ciegos, que pasó inadvertido. Goldenblum dirigió la segunda y tercera representación. Yo tenía que encargarme de la cuarta, que cedí también a Goldenblum, motivo de incomprendible temor. En una de las funciones, mi hija Sonja cantó el papel de la niñera; el reparto variaba en cada función. Tras el *Boris*, aminoró el impulso de la Sociedad de Veladas Musicales.

Los Conciertos Sinfónicos Rusos estrenaron lo siguiente aquella temporada: 6.^a Sinfonía, de Glasunow; la obertura del *Orestes*, de Tanejew; *Fatum*, de Tschai-kowski; la sinfonía en *re* menor, de Rachmaninow, etcétera. El concierto del 15 de febrero estuvo dedicado a la memoria de Borodín (décimo aniversario de su muerte). También interpretaron la canción *La Princesa Dur-*

mente, con instrumentación mía; el público mostró indiferencia; en la orquesta no se oía el golpeteo de la segunda, célebre descubrimiento harmónico que, en el fondo, era ilusión acústica.

Glasunow estaba por entonces en el apogeo de su genio; las profundidades del *Mar*, la espesura del *Bosque*, los muros del *Kremlim* y demás obras de su período de transición, quedaban muy atrás. Su fantasía y asombrosa técnica le llevaron a la cúspide de su vida artística, interpretando sus obras con excelencia, sin que lo reconociesen el público ni la crítica. La orquesta le respetaba y obedecía, creciendo su autoridad musical de día en día. A los músicos nos maravillaba su incomparable memoria y fino oído, que retenían los menores detalles de composiciones ajenas, de modo infalible.

* * *

Es indudable que *Nochebuena* y *Sadko* siguen a *Mlada* en técnica de composición. La escasa intervención de contrapunto neto, en *Nochebuena*, el amplio desarrollo de interesantes figuraciones, la predilección por los acordes sostenidos, el brillante y saturado colorido de los sonidos de la orquestación, son iguales en mis tres óperas. Las melodías son, en su mayor parte, de origen instrumental, aunque suenan agradablemente al cantarlas; el elemento fantástico tiene en todas ellas profunda aplicación; en las tres hay una escena popular cuidadosamente tratada. El insuficiente desarrollo de la acción dramática perjudica algo a *Mlada*, en la que predominan el colorido costumbrista y el elemento fantástico; en *Nochebuena*, las escenas mitológicas, algo forzadas, parecen hincharse a costa de las cómicas y del ligero humor del argumento gogoliano; en este sentido *Sadko* es mejor. Las exigencias dramáticas del argumento semifantástico

y semirealista no son tan grandes. La trama contrapuntista, bastante floja en las dos óperas anteriores, inicia de nuevo su afianzamiento. Las exageraciones orquestales de *Mlada* se reducen bastante en *Nochebuena*, sin que por esto sufra el carácter pintoresco del sonido de la orquesta. Respecto del ropaje instrumental, no hay en aquélla escena qué supere al cuarto cuadro de *Sadko*. El *leitmotive* predomina igualmente en las tres; las armonías y modulaciones en los episodios reales, son relativamente sencillas, más finas y coloreadas en lo fantástico. Lo que da a *Sadko* relieve singular entre mis óperas (y quizá no solo entre las mías), es el recitado épico que figura en ella. mientras en *Nochebuena* es siempre lógico y consecuente, más no original y característico; los recitados de *Sadko* encierran cierta uniformidad de estructura interior, sabor peculiar sin precedentes, sin que pueda decirse sean lenguaje musical ordinario, sino canto popular épico, cuyo origen hay que buscar en las narraciones populares del rapsoda Rjabinin. El recitado que se transparenta en toda la ópera, como fina hebra de color, le da carácter específicamente nacional, basado en remotísima y auténtica tradición, que quizá sólo pueda apreciar un público ruso. Creo que entre las escenas populares mencionadas, la más rica y bien lograda es la del puerito en *Sadko*; su animación, la continua variedad de personas y grupos, sus múltiples combinaciones, juntamente con la forma sinfónica, concebida clara y ampliamente (parecida en estilo al rondó), tiene que considerarse como algo nuevo y bien conseguido. Las escenas fantásticas no desmerecen de sus similares en *Nochebuena* y *Mlada*.

La figura del jovencito visionario, esbozada por primera vez en *Noche de Mayo* y *Snegurotschka*, que canta y desaparece, se reproduce en la velada aparición de *Mlada*, en la figura de la Princesa del Mar, que se trans-

forma en el río Wolchow. Las variaciones de su canción de cuna y su despedida de Sadko, figuran, a mi modo de ver, entre las mejores páginas de música de colorido fantástico que he compuesto; por eso considero *Mlada* y *Nochebuena* estudios preparatorios para el *Sadko*; esta ópera representa combinación intachable armoniosa de asunto original con su música expresiva; es el término del período medio de mi vida de compositor de óperas.

Si insisto sobre la característica de las tres óperas, es para exponer las ideas que poblaban mi mente en la segunda mitad de la temporada de 1896-97.

Hacía tiempo que no escribía canciones; estudié los poemas de Alexei Tolstoi y puse música a cuatro de ellos, emprendiendo este trabajo de muy distinta manera a la acostumbrada. La melodía de las canciones adquiriría formas netamente vocales, siguiendo el curso de la letra; es decir, que era melodía cantable a partir de su iniciación, combinada con ligeras indicaciones acerca de sus bases armónicas y de modulación, surgiendo el acompañamiento una vez desarrollada la melodía, mientras en tiempo pasado ocurría al contrario: la melodía se originaba independientemente de la letra, especie de idea instrumental, que sólo armonizaba con el contenido del poema en líneas generales; otras veces se fundamentaba en la base armónica, que era lo principal. Entonces me convencí de que únicamente de este modo es posible crear música cantable genuina. Al salir airoso en mis primeros intentos, seguí escribiendo *lied* tras *lied*, inspirándome en poesías de A. Tolstoi, Maikow y Puschkin.

Cuando llegó el verano tenía escritas veinte canciones, causándome la impresión de que inauguraba un nuevo período de actividad, dominando mi estilo, surgido por azar en mis obras.

Sin planes, pero animado por tales ideas, fuí a Smyts-

chowo a pasar el verano, dispuesto a trabajar. Lo primero que compuse fué una *cantata* para soprano, tenor, coro y orquesta: *Switesjanka*, cuya música se inspiraba en una antigua canción mía escrita para aquellos versos. Luego compuse una larga serie de canciones, *Mozart y Salieri*, de Puschkin, en forma de dos escenas de ópera, estilo recitativo *arioso*. Comencé por abocetar las voces del canto, ateniéndome exactamente a la letra, aplicando más tarde el acompañamiento, bastante complicado, apartándome de la forma definitiva de la trama orquestal primitiva; aquello me satisfizo; era nuevo para mí, música que por su estilo se parecía al *Convidado de Piedra*, de Dargomyshski, aunque en su forma y estructura de su modulación eran de carácter menos casual. En un principio enlacé las dos escenas con un *intermezzo*, estilo fuga, que deseché luego. También escribí un cuarteto para cuerda en *sol* mayor y un trío para piano en *do* menor, que dejé sin limar, pues ambas obras me probaron que la *musica di camera* no era mi fuerte y no las dí a la imprenta.

A mediados del verano escribí dos dúos cantables: *Pan* y el *Cantar de los Cantares*, así como un terceto: *Las Libélulas*, coro femenino y orquesta, inspirado en una poesía de Tolstoi.

El 30 de junio celebramos nuestras bodas de plata, dedicando a mi esposa un *lied* de Puschkin y cuatro de Tolstoi.



CAPITULO VIGESIMO QUINTO

(1897-1899)

"*Sadko*" en el teatro Mamontow de Moscou.—"Vera Scheloga".—Concierto Sinfónico Ruso.—"Snegurotschka", en el teatro María.—Compositores jóvenes de Moscou.—"Zar Saltan".—"La Canción del sabio Oleg".—S. J. Tanejew.

Durante la primera mitad de la temporada 1897-98, me ocupé en preparar para la imprenta las canciones escritas, que editó Belajeff en dos tonos, para voz aguda y grave.

Mozart y Salieri, que estrené en mi casa, despertó entusiasmo general: mi improvisación mozartina, resultó acertada de estilo.

En otoño presenté mi *Sadko* a la dirección del teatro, que me rogó diese a conocer la obra; sentóse F. Blumenfeld al piano y yo marqué las voces del canto, explicando la música; Félix no estaba de buen humor y tocaba sin ganas, desordenadamente; me puso frenético y enronquecí. Al parecer los oyentes no comprendieron nada; la obra no gustó; Naprawnik estaba serio y esquivo; dí por terminada la exposición antes de llegar al fin. Wsewoloshski consideraba mi obra fracasada advirtiéndome, con tono distinto al acostumbrado, que la elección de programas para la temporada próxima no dependía de él, sino del Zar; que era difícil y costoso poner *Sadko* en escena; que había otras óperas recomendadas por miembros de

la familia imperial, etc. No rechazó de pleno mi obra, pero comprendí sus evasivas, y decidí no molestar a la dirección de los Teatros Imperiales de allí en adelante.

A comienzos de diciembre me visitó S. I. Mamontow, que regentaba una compañía particular de ópera en Moscou, solicitando estrenar *Sadko* en su teatro en los días de Pascua.

Mi esposa y yo fuímos al estreno; el decorado era aceptable; la música sufría interrupción durante el cambio del cuadro quinto al sexto; algunos artistas cantaban bien, pero en general su preparación dejaba algo que desear; el director era un italiano llamado Expósito; en la orquesta faltaban instrumentos, y se equivocó en algunas notas; los coristas cantaron con el papel en la mano; en el cuadro sexto no actuó el coro, justificándolo todo con las prisas de los ensayos. La ópera tuvo grandioso éxito, que era lo principal. Yo estaba indignado; me ovacionaron, ofreciéndome coronas de laurel; Mamontow y los artistas me colmaban de atenciones; me ví forzado a salir a escena y dar gracias al público.

Entre los solistas se destacaron Sekar-Roshanski (*Sadko*) y la señora Sabjela (esposa del pintor Wrubel), antiguos alumnos del Conservatorio de Petersburgo.

En Cuaresma vino a la capital la Compañía Mamontow con objeto de dar una serie de funciones, inaugurándolas mi *Sadko*, cuyos ensayos dirigí juntamente con Esposito, excelente músico; enmendamos los errores e hicimos estudiar al coro lo suprimido en Moscou, indicando a los solistas lo pertinente. La Sabjela cantó maravillosamente, poetizando su papel; Sekar-Roshanski trabajó bien, y mi ópera obtuvo gran éxito. Luego dieron *Snegurotschka*; yo dirigí ambos estrenos. Durante la estancia de la compañía entablamos franca amistad con el matrimonio Sabjela-Wrubel.

En primavera de 1898 escribí algunas canciones, emprendiendo luego el prólogo del drama *Pskowitjanka*, de Mey, *La Boyarda Vera Scheloga*, que concebí en dos modalidades: como ópera independiente en un acto y como preludio para *Pskowitjanka*; trabajé con afán, componiendo *Vera Scheloga* rápidamente.

Luego puse en práctica una idea concebida hacía mucho tiempo, y planeé una ópera inspirada en el drama *La Prometida del Zar*, de Mey, de estilo apropiado especialmente para canto, procurando ampliar las arias y monólogos cuanto las situaciones dramáticas permitiesen, y completar también los conjuntos de cantables y no sólo los pasajeros empalmes de las voces, tal como prescribe el concepto moderno de la *verdad dramática*, que no admite que dos o tres personas hablen al mismo tiempo. Precisaba adaptar el drama de Mey a estas ideas, cosa que tomó J. F. Tjumenjew a su cargo.

El verano pasó veloz en el delicioso Wetschascha; la labor en *La Prometida del Zar* avanzaba con rapidez; la música estaba terminada, lo mismo que la instrumentación de acto y medio. Al mismo tiempo escribí la canción *Sueño de una Noche de Verano*, inspirada en una poesía de Mey, que dediqué al matrimonio Wrubel, así como *La Ninfa*.

La composición de los conjuntos del cuarteto del segundo acto y el sexteto del tercero, despertó en mí gran interés, por tratarse de algo nuevo; creo que desde tiempos de Glinka no se escribieron conjuntos de ópera tan fáciles para el canto y con juego de voces tan fijo e independiente. Quizá el primer acto de *La Prometida del Zar* tenga algún momento soso en demasía, pero en la escena popular del acto segundo, escrita con destreza, el interés va en aumento y en el cuarteto alcanza el emo-

cionante drama lírico insuperable expectación. El canto de *La Prometida del Zar* es facilísimo.

La orquestación y acompañamiento son de gran efecto, aunque las voces del canto predominen y la composición orquestal sea la corriente. Decidí que Ljubascha cantase su canción en el primer acto sin acompañamiento, intercalando algunos acordes entre las estrofas. Las artistas se asustaron, temiendo perder el tono, temor infundado, porque el tono de *sol* menor lídío es tan cómodo, que todas las artistas lo sostienen siempre sin saber cómo; yo les dije que las había embrujado.

En *La Prometida del Zar* no introduce ninguna canción popular, contra mi costumbre, excepto la melodía del coro "Slawa", motivada por su contenido; en la escena en que Maljuta pregona la decisión del Zar de elevar a María, haciéndola su esposa, introduce el tema de Ivan el Terrible, de *Pskowitjanka*, empalmándolo con la melodía del coro "Slawa" mediante contrapunto.

* * *

En Wetschascha tocábamos casi todas las noches algún trío, pues mis hijos habían progresado: Andrei en el cello y Wolodja en el violín; por ello, y gracias a mi esposa, comenzó a florecer en nuestro hogar la *musica di camera*.

En otoño de 1898, me enfrasqué en la instrumentación de *La Prometida del Zar*, interrumpiéndola sólo con motivo de un viaje a Moscou, para asistir al estreno de *Pskowitjanka*, con el prólogo *Vera Scheloga*, en el teatro de "Mamontow", prólogo que pasó casi inadvertido, a pesar de su excelente interpretación; en cambio *Pskowitjanka* obtuvo gran éxito, debido en gran parte al talento de Schaljapín, que representó Zar Ivan de modo inimitable. También dieron *Sadko*. El poco tiem-

po libre de que disponía se me fué en banquetes, cenas íntimas, visitas de los Wrubel y otros amigos. En un Concierto Sinfónico Ruso, invité a la esposa de Wrubel para que cantase el prólogo *Vera Scheloga*, cosa que hizo a maravilla, a pesar de que su voz no se adaptaba a la partitura, que requiere soprano de fuerte matiz dramático; el público acogió la obra con indiferencia, quizá porque suena mejor en el escenario que en la sala de concierto. El aria de Marfa en *La Prometida del Zar*, cantada por la Sabjela, gustó, mientras la del cuarto acto no llamó la atención, aplaudiendo a la artista y preguntando qué había cantado; la crítica supuso era una nueva canción mía.

A mi entender la dirección de los Teatros Imperiales lamentaban no haber aceptado *Sadko*, dado en Petersburgo y Moscou con gran éxito; tras el malogrado intento de *Nochebuena*, en 1895 no se representó nada mío en el teatro "María", ocurriéndosele súbitamente a Wsewoloshski poner en escena *Sneguotschka* con todo el lujo propio de los Teatros Imperiales, con rico y original decorado y vestuario, que no convenía a la leyenda rusa. El Padre Frío parecía Neptuno, Lel se asemejaba a París; el estilo del palacio del Zar, las casitas de los Berendeos y el sol teatral que aparece al final de la ópera, no estaban de acuerdo con el carácter de la delicada leyenda primaveral, viéndose en todo el estilo afrancesado de Wsewoloshski; la obra tuvo éxito, a pesar de los cortes y los latísimos entreactos.

Durante la Cuaresma vino a Petersburgo de nuevo la Compañía Mamontow, dirigida por el maestro Truffi, representando: *Pskowitjanka*, con el prólogo *Vera Scheloga*, *Sadko*, *Boris Godunow* y *Mozart y Salieri*, con *Schaljapin*; este artista tuvo enorme éxito, llegando a la cima de su gloria y popularidad.

El grupo Belajeff aumentaba de día en día por el ingreso de los compositores jóvenes que salían aprobados de mi clase en el Conservatorio, como Solotorew, Akimenko, Amani, Kryshanowski y Tscherepnin, a los que se unió el astro aparecido en Moscou: el delicado y vanidoso A. N. Skrjabin; S. W. Rachmaninow se aisló; Gutheil editó sus obras, a pesar de que los Conciertos Sinfónicos Rusos se las interpretaron. Por entonces Moscou abundaba en valores jóvenes y creadores, tales como Gretschaninow, Koreschtschenko, Wassilenko y otros; con ellos se introdujo en la música rusa la corriente de la futura decadencia occidental.

Durante el invierno nos reuníamos a menudo con W. J. Belski, con el que trabajaba en la leyenda de *Zar Saltan*, de Puschkin, adaptándolo a la ópera. También nos interesó la *Saga de Kitesch*, la *Ciudad Invisible*; la poesía *Cielo y Tierra*, de Bayron; *Ulises y Alkinoo*, y otros argumentos, que dejamos para más adelante. *Saltan* era nuestra única preocupación. Belski comenzó a escribir el *libretto* en primavera, aprovechando los versos de Pushkin, cuyo estilo imitaba de modo magistral; yo recibía las escenas a medida que las acababa, planeando la composición de la ópera; a comienzos del verano tenía hecho ya el borrador del prólogo; antes del otoño dí fin a la obra, así como a la partitura del prólogo y del acto primero.

En *Saltan* empleé estilo mixto, que podría llamar *instrumental-vocal*: lo fantástico en el primero, lo realista en el segundo; el prólogo es de puro estilo vocal. La entrevista de las dos hermanas mayores con Barbaricha, tras la *canzonetta* a dos voces, las intervenciones de la más joven, la salida del Zar Saltan, son de fácil fluencia. Lo principal está siempre en las voces del canto, que no se confunden con las melodías orquestales. El

terceto cómico se parece en factura al comienzo del segundo acto de *Noche de Mayo*, aunque en ésta la articulación musical resulta más clara y simétrica. El plan armonioso que preside las alabanzas de las hermanas, presta a la escena marcado carácter narrativo. El primer acto, en su primera mitad, es mera descripción costumbrista, animándose el drama en la segunda. El fantástico canto del Cisne, en el segundo acto, tiene sabor instrumental, sus armonías son de nueva factura; la salida del Sol, la aparición de la ciudad recuerdan el estilo de *Mlada* y *Nochebuena*, mientras el coro solemne de salutación con que reciben al príncipe Guido, con su tema litúrgico, es muy distinto. Para las predicciones de los marineros, que se realizan en el último cuadro, aprovecho el mismo material musical. Idéntico principio de desarrollo de los mismos *leitmotive* y *leitharmonías* encontramos en la transformación del Cisne-ave en la princesa-Cisne. La *Canción de cuna* con que el aya duerme al príncipe Guido la compuse a la memoria de la niñera de mis hijos, fallecida el año anterior, y sobre una melodía que ella solía cantar.

Durante el verano, como distracción, compuse *La Canción del sabio Oleg*, cuya idea surgió en mí el pasado invierno, mostrándola, entre mis composiciones recientes, a Jastrebzew y Belski, que nos visitaban todos los estíos; el primero era tardo en comprender lo nuevo; el otro me asombraba, pues siempre descubría los menores detalles.

La primera mitad de la temporada de 1899-900, la pasé orquestando la leyenda de *Zar Saltan*, en la que sustituí la obertura por un prólogo, es decir una introducción escénica; los demás actos se inician con un gran preludio de orquesta con arreglo a programa detallado. El prólogo, y todos los actos, comenzaban con la mis-

ma fantasía breve de trompeta, especie de pregón que invitaba a escuchar lo que iba a decirse, detalle nuevo y bien aplicado. Con los extensos preludios de los actos primero, segundo y cuarto, pensé hacer una *suite* para orquesta titulada *Cuadros de la leyenda del Zar Saltan*.

Al iniciar el trabajo de *Saltan*, pregunté a Belajeff si quería editarlo; me contestó negativa y secamente, aduciendo que mis muchas óperas eran carga para su editorial. Bessel lo publicó con sumo gusto, entregándome 2.000 rublos; Belajeff daba bastante más. Poco después Belajeff me propuso editar los *Cuadros*, a lo que alegué había cerrado trato con Bessel, enojándole mi rechazo y los convenios con otro editor; la culpa no era mía. No por ello se enfriaron nuestras relaciones, diciendo obedecía su decisión a tener mucha música orquestal y de cámara, que para las óperas siempre se encontraría editor; pronto olvidó su propósito y publicó *Orestes*, de Tanejew.

Pocos años antes apareció en el firmamento musical de Petersburgo un astro maravilloso, doctísimo pedagogo: S. I. Tanejew, discípulo de Tschaikowski y N. Rubinstein, que dominaba el piano. Tanejew ocupaba hacía varios años la Cátedra de contrapunto en el Conservatorio de Moscou; enfrascado en sus profundos estudios sobre el doble contrapunto y el cánon, rara vez escribía algo; sus obras eran de carácter seco y forzado. Recuerdo su primera visita a raíz de salir del Conservatorio: vino a la Corte a tocar un concierto de piano, volviendo más adelante para interpretar su cantata *Johann de Damasco*; tampoco puedo olvidar su obertura en *do* mayor con sus extraordinarias y enrevesadas filigranas de contrapunto, estrenada en un concierto sinfónico.

Tanejew cultivaba la música con tendencias retrógra-

das por los años 80 y miraba a Glasunow con cierta desconfianza en un principio; consideraba a Borodín como *dilettante* de talento, riéndose de Mussorgski. Quizá opinaba lo propio en cuanto a mí y Cuí, aunque mis estudios de contrapunto le reconciasen un tanto; Idolatraba a Tschaikowski, que me clasificaba aparte entre los músicos de Petersburgo. Ignoro qué pensaba Tanejew de Balakirew. Con motivo de la inauguración del monumento a Glinka en Smolensko, tuvo un incidente con Balakirew, que dirigió un concierto de obras de compositores rusos. Tanejew, franco y severo, como siempre, exteriorizó su opinión brusca y sinceramente; Balakirew nunca olvidó aquella franqueza. Diez años después Tanejew opinaba de modo distinto sobre los compositores de Petersburgo y estimaba a Glasunow, respetaba a Borodín, aunque seguía mirando a Mussorgski con irónica hostilidad; este cambio coincidió con la iniciación de un nuevo período en sus creaciones, en el que, conservando su asombrosa técnica contrapuntista, se entregaba con mayor libertad al trabajo, dejándose guiar por las tendencias de la música moderna. Cuando interpretó en mi casa su *Orestes*, nos maravilló a todos por la belleza y fuerte expresión de muchos números de su música; diez años estuvo trabajando en su ópera, pues cuando emprendía algo de importancia solía escribir infinidad de bocetos y estudios: cánones, fugas, contrapuntos sobre temas aislados, frases y motivos, hasta que dominaba la primera materia musical y sabía todo lo que podía obtener de ella; entonces iniciaba la partitura de la obra, método que empleó también en su *Orestes*. Pudiera creerse que su modo de proceder originaba obras frías, académicas, sin inspiración; mas ocurría lo contrario, porque *Orestes* sorprende por su bella música, abundante y expresiva, a pesar de la severidad y rigidez de

su construcción. La ópera se estrenó en el teatro "María"; Naprawnik rehuyó ensayarla y entregó la batuta a Kruschewski, que obtuvo brillante éxito. Tras la segunda y tercera representaciones, la dirección hizo grandes cortes, al parecer por intervención de Naprawnik. El autor se indignó, negándose a firmar el contrato con la dirección. Belajeff, que simpatizaba con Tanejew, ofreció editarla, comenzando la impresión inmediatamente; Tanejew repasó la instrumentación que no le satisfacía en su todo, enmendando y mejorando mucho. Desde entonces se aconsejó de Glasunow en las cuestiones de orquestación, progresando mucho en ella.

A partir de *Saltan*, Bessel se encargó de editar mis óperas, y publicó *Oleg*. A pesar de ello los *Cuadros de la leyenda del Zar Saltan* fueron interpretados en un Concierto Sinfónico Ruso; la *Canción del sabio Oleg* la entregué a la Sociedad Musical Rusa, que me la pidió para estrenarla en uno de sus conciertos.

Mamontow ensayó *La Prometida del Zar* aquel otoño, trasladándome a Moscou para asistir a los últimos ensayos y al estreno, seguido de buen éxito; me ovacionaron, me ofrendaron coronas de laurel, dándome los banquetes de rigor. Sabjela cantó Marfa, magistralmente; las notas agudas sonaron magníficamente en las arias, aunque el papel de Marfa no le iba tan bien como la Princesa del Mar en *Sadko*. Sekar, que cantó el Lykow, me rogó le escribiese un aria para el acto tercero. Yo jamás había escrito arias para nadie, mas tuve que asentir a sus razones: el papel de Lykow no se presta a que el artista se luzca. Cuando volví a Petersburgo dije a Tjumenew escribiese letra para un aria, compuse la música y la remití a Sekar; desde entonces quedó incorporada a la ópera.

En un concierto de la Sociedad Musical Rusa dirigí

Oleg, que obtuvo regular aplauso, sin que llamase mucho la atención; igual suerte corrió *Pskowitjanka* la anterior temporada. Creo que esto ocurre en Rusia a todas las *cantatas*, baladas de coro, etc.; el público no las siente y no presta atención. Los empresarios de conciertos tampoco gustan de esta clase de composiciones, porque exigen muchos ensayos; hay que preparar bien a los coros; los solistas prefieren trozos sencillos; los maestros de coros las intervenciones breves; los editores sienten insuperable aversión contra tales obras, porque tienen poca salida. ¡Cuán lamentable es todo esto!....

Los Conciertos Sinfónicos Rusos se dieron en el Salón de actos del Conservatorio; la orquesta interpretó los *Cuadros* con brillantez, y el éxito fué extraordinario.



CAPITULO VIGESIMO SEXTO

(1899-1901)

"Servilia".—*"Noche de Mayo"* en la Opera de Francfor.—*Viaje a Bruselas*.—*"La Prometida del Zar"*, en un teatro particular de Petersburgo.—*Composición e instrumentación de "Servilia"*.—*"Sadko"*, en el Teatro Imperial.—*"Zar Saltan"*, en Moscou.—*Dejo la dirección de los Conciertos Sinfónicos Rusos*.—*Treinta y cinco años de compositor*.—*Planes para óperas*.

Terminada la partitura de *Saltan*, sentí atracción por *Servilia*, drama de Mey. Los argumentos para ópera preparados con Beleski, quedaron arrinconados. Un argumento basado en la vida de la antigua Roma, dejaba en absoluta libertad al compositor respecto del estilo: todo le estaba permitido, menos lo absurdo, es decir, lo netamente alemán, francés, o lo específicamente ruso; nada quedó de la música antigua; nadie la ha oído; con evitar lo ostensiblemente absurdo, no hay quien pueda reprochar al compositor que su música no tiene nada de romana. Así gozaría de absoluta libertad. Pero, ¡si toda música ha de ser forzosamente nacional! Si hasta la que pasa por "humana" es siempre nacional en su fondo: alemana la de Beethoven, y la de Wagner, mucho más; francesa la de Berlioz, como la de Meyerbeer; quizás sea excepción la de contrapunto de los antiguos holandeses e italianos formada constructivamente, no creada por

efusión sentimental, por lo que carece de las características nacionales. Para *Servilia* había que elegir el fundamento musical que mejor cuadrara al argumento. El estilo que me parecía más apropiado era el italiano, griego en parte, y para las narraciones de carácter popular (bailes con música, etc.), los bizantinos y orientales; los romanos no tuvieron arte propiamente nacional, pues en este aspecto lo tomaron todo de Grecia. Además, estoy plenamente convencido de la íntima relación existente entre la antigua música griega y la oriental y, por otra parte creo que sus huellas se conservaron en el arte bizantino, que a su vez perduraron en los antiguos cánticos litúrgicos rusos. Esas fueron las consideraciones que me guiaron en el estudio de los fundamentos estilísticos de *Servilia*; no comuniqué a nadie mis planes y estudié el drama de Mey para preparar el *libretto*, en el que no hubo que variar ni añadir mucho. En la temporada de 1899-900 surgieron en mí las primeras ideas musicales para la ópera.

* * *

Las revueltas estudiantiles de 1898-99 me obligaron a enviar a mi hijo Andrei a continuar sus estudios en la Universidad de Estrasburgo. Por entonces la dirección de la Operahause de Francfort me comunicó el deseo de estrenar *Noche de Mayo*, pidiéndome instrucciones, que dí lo mejor que pude, por escrito, por serme imposible emprender el viaje. Al enterarme de que Wershbilowitsch iba allí para tomar parte en unos conciertos, le rogué visitase a la dirección del teatro en mi nombre y diera algunas instrucciones relacionadas con la escenificación, pues quería evitar que los alemanes, que tal vez ignoraban el ambiente rural ruso, llevasen a las tablas un ciempiés. Wershbilowitsch aceptó mi encargo gustoso;

luego supe que ni siquiera había estado en el teatro.

Anunciaron la ópera; Andrei fué a presenciar el estreno; la parte musical iba perfectamente, sobre todo por parte de la orquesta que no pudo rayar a mayor altura; en cuanto a la escenificación, era una serie de caricaturas indignantes; se dió tres veces, desapareciendo luego del cartel para siempre; la crítica se mostró benévola. Más suerte tuve en la Opera de Praga los años siguientes al interpretar, con gran éxito, *Noche de Mayo*, *La Prometida del Zar* y *Snegurotschka*.

En mayo fuí a Bruselas a dirigir un concierto de música rusa, en el Théâtre de la Monnaie, con los ensayos necesarios, obteniendo gran éxito. Di *Sadko*, *Scheherezada* y la suite del ballet *Raimunda*, de Glasunow. *Sadko* no fué muy aplaudido; *Scheherezada*, muchísimo. De regreso comencé a trabajar afanosamente en *Servilia*.

Al comenzar la Cuaresma la compañía de ópera del príncipe Zeretelli, de Charkow, anunció una serie de funciones en el teatro "Panajew", entre ellas *La Prometida del Zar*, indignándome los cortes hechos: en el tercer acto suprimieron el sexteto y el conjunto durante el desfallecimiento de Marfa. El maestro Suk, a quien pedí explicaciones, me dijo que la ópera se había ensayado a toda prisa en Charkow; que los cortes se hicieron para ganar tiempo. El pretexto de siempre: la precipitación. En realidad se trata de pereza y negligencia. ¿De qué sirve ensayar un sexteto más o menos? El público paga la entrada con sexteto o sin él; la crítica amiga, que desconoce la obra, la alabará lo mismo; los enemigos hablarán mal de todos modos. ¡Qué asco! El músico nunca encuentra satisfacción en parte alguna, que sólo podría alcanzar de la concienzuda crítica y un público entendidísimo. De nada sirve el derecho de autor, porque no puede ver lo que ocurre en Kiew desde Petersburgo. Los

músicos como Suk debieran protestar avergonzados cuando se *acorta* de semejante modo, procedimiento atentatorio contra su fama musical. Insistí en que figurase el sexteto, lo cual logré tras ciertas protestas; la ópera ganó y los artistas mostraron satisfacción; lo que no conseguí fue se representase el conjunto del cuarto acto, por.... falta de tiempo.

En primavera recibí la visita de W. A. Teljakowski, director de los Teatros Imperiales de Moscou, que me pidió *Zar Saltan* para la próxima temporada moscovita; no pude complacerle por haberla prometido al teatro Solodownikow, proponiéndole eligiese cualquier otra obra mía: v. g., *Pskowitjanka*, puesto que allí cantaba Schaljapin, incomparable encarnador de Ivan el Terrible.

* * *

El verano de 1900 lo pasamos todos en el extranjero, junto a mi hijo Andrei, que seguía sus estudios en la Universidad de Estrasburgo; hicimos el viaje por Berlín, Colonia, el Rhín, hasta Maguncia y, tras breve estancia en Estrasburgo, salimos para Peterstal, en la Selva Negra.

Allí no disponía de piano, más no por ello dejó de progresar *Servilia*, pues planeé el boceto completo para los actos tercero y cuarto enteros, así como parte del primero y quinto; hasta que llegamos a Lucerna y nos hospedamos en el Hotel de la Sociedad Católica, en el que había un buen piano de cola, no pude tocar lo que había compuesto; aunque el autor percibe con claridad la música compuesta de memoria sin piano, cuando la toca siente extraña impresión, inesperada, a la que tiene que acostumbrarse. Esto se debe tal vez al sonido del instrumento, pues cuando escribimos una ópera oímos interiormente la orquesta y las voces.

Volví a Petersburgo con gran parte de la ópera; el segundo acto me costó bastante. Luego comencé a instrumentar, como siempre, aunque añadí el clarinete bajo; el estilo era igual al de *La Prometida del Zar*, es decir, apropiado al canto; las cantinelas y melodías fluían con facilidad. En la orquestación procuré no velar las voces del canto apoyándolas todo lo posible, lo cual logré, especialmente en el aria de *Servilia*, en el tercer acto, y en la escena de su muerte; el material musical para el *Credo* lo tomé del *Amén*, de la segunda versión de *Pskowitjanka*, donde no encajaba esta música. El sistema de *leitmotive* fué liberalmente empleado en *Servilia*, como en mis óperas anteriores.

A fines de temporada acabé el segundo acto; el conjunto de los bebedores romanos, la declamación de Montan y el baile de las ménades, elementos populares, están compuestos en rigurosos tonos clásicos griegos. En primavera di fin a mi labor, entregando la ópera a Bessel para su edición.

* * *

El príncipe Wolkonsky reemplazó a Wsewoloshski en la dirección de los Teatros Imperiales, comenzando inmediatamente los ensayos de *Sadko* en el coliseo "María", que contaba con los mejores artistas. Naprawnik dirigió la orquesta sin alterarse; luego entregó la batuta a F. Blumenfeld, segundo director del teatro: por fin se estrenó *Sadko* en uno de los Teatros Imperiales. La representación me satisfizo; yo mismo indiqué algunos cortes, por creer que la función duraba demasiado; más tarde me convencí de que en nada favorecen a la obra; si *Sadko* se sostiene quince o veinte años más, no se cortará ningún número; en el extranjero hoy tampoco se suprime cosa algunas en las óperas de Wagner.

Antes del estreno de *Sadko* en el teatro "María", fuí a Moscou para presenciar el de *Zar Saltan*, que representaron lo mejor posible en un teatro particular; Wrubel dibujó el vestuario y el decorado; Ippolitow-Iwanow dirigía la orquesta, alcanzando gran éxito; salí a escena llamado por el público.

En esta temporada dimití mi cargo de director efectivo de los Conciertos Sinfónicos Rusos, reservándome el de honorario, convencido de que nada más podía hacer; estos conciertos no procuraban satisfacción alguna; la elección de los programas era limitada y la orquesta estaba falta de instrumentos de cuerda; también era hora de dejar el puesto a valores jóvenes. Por todo ello conservé la dirección para las solemnidades, dejando las cosas en manos de Glasunow y Ljadow, a quienes sucedió F. Blumenfeld y Tscherepnin. En aquella temporada tuve que dirigir un concierto de la Sociedad Musical Rusa, en Moscou, en sustitución de Safonow, enfermo de gravedad. El concierto se dió el 23 de diciembre.

El 19 de aquel mes se cumplían treinta y cinco años de mi actuación como compositor, circunstancia que aprovechó la dirección de la ópera particular de Moscou para anunciar el 19 la representación de *Sadko*, celebrando de este modo el aniversario. La misma noche el Gran Teatro dió *Sneguotschka*, sintiendo no poder asistir, cosa que enturbó un tanto mis relaciones con la dirección de los Teatros Imperiales de Moscou; lo lamenté sin poder remediarlo.

Volví a Petersburgo cansado de tantos homenajes; a mi llegada siguió un interminable mes de agasajos de todas clases: las asociaciones musicales dieron conciertos de obras mías, banquetes en mi honor, recibiendo un montón de diplomas y coronas. Todo ello era muy de agradecer; mas llegó a serme insoportable, pues no me

dejaban vivir con sosiego; fué un jubileo *crónico* que me obligaba a escuchar un día tras otro, discursos cortados con un mismo patrón: "Distinguido Nikolai Andrejewitsch: durante el curso de treinta y cinco años...", e "Treinta y cinco años hace que...". Aquello era inaguantable.

Además, no creo que todo fuere sincero; siempre habría alguien que lo aprovecharía para lucirse. La dirección de los Teatros Imperiales fué la única entidad que no se asoció a los homenajes, quedándole por ello muy agradecido. De haber previsto que la cosa iba a tomar tales proporciones, hubiere pretextado un viaje.

Durante la temporada planeé varios argumentos para ópera; rogué a Tjumenew escribiese el *libretto* de *Pan Wojewode*, facilitándole detalles, pues deseaba hacer algo sobre la vida polonesa en los siglos XVI al XVII, dramático, pero sin matiz político con poco elemento fantástico, únicamente el de una adivina o algún embrujamiento; lo que me interesaba eran las danzas polonasas. Hacía tiempo que quería escribir una ópera polaca; de una parte me acuciaban las melodías polacas que oí de niño a mi madre, a pesar de haberlas aprovechado en una mazurka; de otra, la influencia de Chopín sobre mi música era innegable, tanto en el enlace de las melodías como en la construcción harmónica, circunstancias que los listísimos críticos nunca descubrieron. El elemento nacional polaco existente en las composiciones de Chopín, idolatrado por mí, me entusiasmó siempre. En mi ópera polaca quise rendir pleitesía a su música, pareciéndome posible concebir una obra popular. El *libretto* de Tjemenew me satisfizo por completo; el sabor popular que le infundió, aunque el drama no era nuevo, ofrecía momentos de efecto que permitían lucimiento en la música. Pronto abandoné aquello, ponién-

dome al habla con Belski para charlar sobre dos argumentos para ópera: *Nausikaa* y *La Saga de Kitesh*, la *Ciudad Invisible*, que dejé también para enfrascarme en otra cosa, pues un día vino a verme Petrowski, colaborador de Findeisen en la *Revista Rusa de Música*, persona instruída, buen músico, excelente crítico y acérrimo wagneriano, para ofrecerme un *libretto* suyo para una ópera fantástica en cuatro cuadros, titulada *El inmortal Kaschtschei*, que por cierto me gustó, aunque los dos últimos cuadros eran algo extensos y los versos no me satisfacían por completo, cosa que manifesté a Petrowski, que vino más adelante con nueva versión, la cual no fué de mi agrado; acepté la primera, enmendando lo necesario y, como no corría prisa, salí de veraneo sin decir qué iba a emprender.



CAPITULO VIGESIMO SEPTIMO

(1901-1905)

*La Cantata "Homero".—"El inmortal Kaschtchei".—
"Vera Scheloga" y "Pskowitjanka" en el Gran Teá-
tro de Moscou.—"Pan Wojewode".—Nueva ins-
trumentación de "El Convidado de Piedra".—
"Servilia", en el teatro "María".—"Kaschtschei",
en la ópera particular de Moscou.—"La Saga de
Kitesh, la Ciudad Invisible".—Muerte y testamen-
to de Belajeff.—"Boris Godunow", en el teatro
"María".—Fallecimiento de Laróche.*

Durante el verano de 1901 trabajé en la orquestación del segundo acto de *Servilia*, que estaban imprimiendo; luego escribí un prelude en forma de *cantata* para la ópera *Nausikaa*; la introducción orquestal describe el mar azotado por la tempestad, cuyas aguas arrastran a Ulises a la deriva; la *cantata* se compone de la canción de las Driadas, que celebran la salida del Sol, y la Aurora de los dedos sonrosados. Como no sabía ciertamente lo que haría con *Nausikaa*, titulé la *cantata* "Homero". También estudié *Kaschtschei*, viendo que los dos últimos cuadros podían fundirse en uno, lo cual hizo concibiéndose el proyecto de componer una pequeña ópera de tres cuadros sin interrumpir la música; para ello inicié el arreglo del *libretto*, reformando algunos versos, ayudado por mi hija Sonja; escribí la música rápidamente, tanto que a fines del verano tenía ya acabado el primer

cuadro en partitura y el segundo en borrador. La obra resultó muy original, gracias a unas frases harmónicas que empleé por primera vez; se trataba de transversales, formados por progresiones de terceras mayores, voces interiores sostenidas y varias cadencias interrumpidas por acordes disonantes, largas series de acordes continuos, etcétera. También logré enmarcar la extensa escena de copiosa nevada casi en una séptima menor sostenida; la forma resultaba homogénea, sin intervalos; mas el juego de los tonos y el plan de la modulación, nada tienen de azaroso, como en todas mis obras. En ella abundan los *leitmotive*. De vez en cuando, en los momentos líricos, la forma adquiere carácter tenaz y periódico, sin cadencias completas. Las voces del canto son melodiosas, mientras los recitados en su mayor parte se asientan sobre base instrumental, al contrario que en *Mozart y Salieri*. Su orquesta es la corriente; el coro canta entre bastidores. El ambiente es sombrío, desapacible, con rayos siniestros y pocos momentos de luz; sólo el *arioso* del Zarewitch, en el segundo cuadro, y su dúo con la Zarewna, en el tercero, se destacan del fondo oscuro.

En otoño continué laborando en la instrumentación del cuadro segundo de *Kaschtschei*, del que escribí e instrumenté poco después el tercero, encargando a Bessel lo editase.

El príncipe Wolkonski puso en el cartel de los Teatros Imperiales *La Prometida del Zar*, que se interpretó íntegra con gran éxito. Naprawnik dirigió con cariño, cediendo después la batuta a F. Blumenfeld.

Los Teatros Imperiales de Moscou dieron aquella temporada *Pskowitjanka*, con el prólogo de *Vera Scheologa*, cuyo ensayo general y estreno presencié; la representación tuvo buen éxito; Schaljapin hizo un inimitable Zar Ivan; el público no se fijó mucho en el prólogo.

Cuando llegó la primavera emprendí *Pan Wojewode* en serio.

Aquel verano proyectamos ir al extranjero, pues mi hijo Andrei se matriculó en la Universidad de Heidelberg para escuchar al anciano Kuno Fischer; por eso elegimos dicha ciudad como residencia principal, tomando un hotelito, al que llevé un piano para trabajar en *Pan Wojewode*. Además me preocupaba otra idea: la instrumentación de *El Convidado de Piedra*, hecha en mis mocedades, antes del período de *Noche de Mayo*, no me satisfacía del todo, y me propuse orquestar de nuevo la grandiosa obra de Dargomyshski. Como el cuadro primero estaba ya terminado hacía dos años, sólo tuve que enmendar el resto, alisando las asperezas harmónicas del original. El trabajo progresaba con rapidez.

Tras una estancia de dos meses en el bellissimo Heidelberg, emprendimos un viaje a Suiza, regresando por Munich, Dresde y Berlín a Petersburgo. En Dresde tuvimos la suerte de oír el *Ocaso de los Dioses*, dirigido por Schuch; ¡magnífica representación!

Mientras laborábamos en *Pan Wojewode*, Belski y yo pensamos en el plan de la ópera *La Saga de Kitesh*, *la Ciudad Invisible* y *la Doncella Fevronia*. Belski terminó el libretto aquel verano y yo emprendí el borrador del primer acto.

Tras la boda de mi hija Sonja con W. P. Troitzki, nos trasladamos a la finca Krapatschucha, para pasar el verano. La orquestación del segundo acto de *Pan Wojewode* quedó prontamente terminada; en seguida comencé a trabajar en *Kitesh*, *La Ciudad Invisible*; a fines del verano tenía hecha la composición del acto primero y de los dos cuadros del cuarto y muchas otras cosas en borrador.

En Petersburgo aboceté el acto segundo y el cuadro

primero del tercero, procediendo inmediatamente a la instrumentación. Esta temporada tuvo importancia para mí, por el estreno de *Pskowitjanka*, con el prólogo *Vera Scheloga*, en el teatro "María", con intervención de Schaljapin, que estuvo inimitable; Kaprawnik dirigió la orquesta, cortando la escena del bosque, la cacería regia y la tormenta, como indiqué, ejecutándose la música, con buen resultado. Schaljapin alcanzó formidable éxito; la ópera mediano; ¡el tiempo pasa!

Se aproximaba Nochebuena, Belajeff, que hacía tiempo no se encontraba bien, tuvo que someterse a cierta intervención quirúrgica; la operación fué bien; mas dos días después falleció a causa de debilidad del corazón, a la edad de sesenta y siete años. ¡Rudo golpe para nuestro grupo! Según disposición testamentaria, tras haber asegurado el porvenir de su familia, legó su inmensa fortuna a sus empresas musicales; el capital se repartía entre los Conciertos Sinfónicos Rusos, la editorial de Leipzig, el Premio Glinka (para obras de orquesta), concursos de *musica di camera* y una fundación benéfica para músicos pobres. Glasunow, Ljadow y yo quedamos encargados de todo ello en virtud de cierta cláusula testamentaria, con obligación de nombrar sucesor cada uno de nosotros. El capital legado era importantísimo, tanto que sólo había que emplear parte de los intereses anualmente, así es que con el tiempo aumentaría todavía.

Gracias al ilimitado amor que Belajeff sentía por el Arte, fundó una institución que ponía a los músicos rusos a cubierto para siempre, mediante conciertos, la editorial, premios, etc.

Nada es perfecto en este mundo; la fundación encerraba ciertos defectos, de los que hablaré más adelante.

El testamento ordenaba se celebrase tres Conciertos Sinfónicos Rusos cada año. Para el primero compuse un

breve preludeo de orquesta titulado *Ante el Sepulcro*, sobre tema litúrgico, acompañado de una imitación del redoble de campanas que oía en mi niñez en Tichwin, que dirigí dedicándolo a la memoria de Belajeff; no tuvo gran aceptación. Los demás números del concierto fueron dirigidos por Ljadow y Glasunow, que lo cerró interpretando de manera inmejorable mi obertura *Pascua de Resurrección*.

Aquel verano lo pasamos también en la hermosa finca Wetschascha, donde finalicé la partitura de la *Saga de la Ciudad Invisible*, corrigiendo *Pan Wojewode*, que tenía que entregar en otoño. Para no recargar a Bessel, la Casa Belajeff se encargó de editar la *Saga*.

La compañía particular de ópera del príncipe Zeretelli deseaba inaugurar la temporada con *Pan Wojewode*, que no admitió la dirección de los Teatros Imperiales para Petersburgo, sino para Moscou. Suk ensayó la obra con cariño y sin cortar nada; el público se mostró respetuoso en el estreno, sin evidenciar gran interés en las siguientes funciones.

En octubre se estrenó en el teatro "María" *Boris Godunow*, de Mussorgski, con mi arreglo, cantado por Schaljapin y dirigido por Blumenfeld, sin corte alguno, aunque luego se suprimió la escena del bosque de Kromi, quizá motivo de inquietudes políticas.

Era la primera vez que oía la ópera con mi arreglo e instrumentación interpretada a gran orquesta, quedando satisfechísimo. Los adictos incondicionales de Mussorgski se encogieron de hombros creyendo faltaba algo. Mi arreglo fué trabajo de restaurador que revela la frescura de los colores de un cuadro antiguo. Si algún día se cree mejor el original, éste anulará mi labor para siempre.

Una mañana nos enteramos del fallecimiento de Larche, famoso crítico musical, que en el fondo no pasaba de contrafigura rusa de E. Hanslicks, condenado a precaria existencia, perezoso, harapiento, vagabundo, que dormía una noche en casa de Belajeff, otra en la de Ljadow u otro conocido, molestando y enojando con sus caprichos y exigencias a sus bienhechores. En sus últimos tiempos vivía de una pensioncilla que le enviaban sus hijos, hospedándose en un fonducho. Nunca pude explicarme la simpatía que le tenía el grupo Belajeff; parecía olvidaron el pasado. Por fortuna sus juicios y profecías no llegaron a cumplirse. Su actuación era una serie de embustes, estupideces, paradojas..., como la de su *original* vienés.



CAPITULO VIGESIMO OCTAVO

(1905-1906)

*Disturbios estudiantiles.—Estreno de "Kaschstschei".—
El Manual de instrumentación.—"Pan Wojewode",
en Moscou.—Muerte de Arenski.—El Conservato-
rio.—Reposición de "Snegurotschka".—Concier-
tos.—Adjunciones a la partitura de "Boris Godu-
now".—"El Matrimonio" de Mussorgski.—El vera-
no de 1906.*

Hasta la Nochebuena se dieron normalmente las clases en el Conservatorio. Poco antes de las vacaciones notábase entre los alumnos cierta excitación, eco de los disturbios estudiantiles en la Universidad. El 9 de enero, Petersburgo estaba en plena fermentación política; celebrándose algunas reuniones clandestinas. El indiscreto Bernhard intentó resistir. La dirección de la Sociedad Musical Rusa tomó cartas en el asunto, celebrando sesiones extraordinarias su consejo pedagógico y directivo; yo fuí elegido para formar parte de la comisión que tenía que ponerse al habla con los alumnos, con el fin de calmar los ánimos. Las medidas disciplinarias propuestas fueron: expulsión de los cabecillas, intervención de la policía en el Conservatorio, cierre del centro. Se trataba de defender los derechos de los estudiantes. Los catedráticos retrógrados y el directorio de la sección petersburguesa me tenían por instigador principal del movimiento revolucionario entre los escolares. Como Bernhard

continuaba sus indiscreciones, publiqué una carta abierta en el periódico liberal *Russj*, en la que dije que la dirección no comprendía las peticiones de los escolares; que la intervención del directorio petersburgués de la Sociedad Musical Rusa era inútil, proponiendo la administración autónoma del Conservatorio. En una de las sesiones, Bernhard sacó a relucir mi carta, juzgándola acerbamente; surgieron protestas, polémicas, que cortó levantando la sesión. Gran parte de los catedráticos (yo entre ellos), le dirigimos una misiva rogándole abandonase el Conservatorio. Resultado: cierre del centro; expulsión de más de cien alumnos; dimisión de Bernhard y destitución mía por parte del Directorio, sin intervención del Consejo pedagógico. Cuando recibí el cese envié otra carta al periódico *Russj* dimitiendo mi cargo de socio de honor de la Sociedad Musical Rusa. A raíz de la publicación recibí adhesiones y pruebas de simpatía, que venían de todos los rincones de Rusia, tanto de instituciones como de personas pertenecientes a todas las clases sociales; por mi casa desfilaron numerosas representaciones de sociedades y corporaciones, visitas personales. Todos los periódicos publicaron artículos comentando mi caso; el Directorio salió muy mal parado y dimitieron algunos de sus miembros, como Persiani y Tanejew. Los alumnos organizaron una función en la que se dió mi *Kaschtschei*, muy bien estudiado por Glasunow, seguido de unas piezas musicales; al terminar la ópera se produjo indescriptible escándalo, llevándome al escenario y dando lectura a numerosísimas cartas de corporaciones y sociedades; a cada lectura o comentario seguía un tumulto. La policía mandó tirar el telón metálico y allí terminó el acto.

La excitación dominante exageró mis méritos y valor cívico; al dirigirse a mi persona, manifestaban claramen-

te el descontento con el régimen imperante; yo me dí cuenta y no sentí orgullo ante tanta manifestación de simpatía, ansiando que aquello acabase pronto; no tuve tal suerte, pues la cosa duró más de dos meses; mi situación era insoportable. La policía prohibió la representación de mis obras en Petersburgo; algunos sátrapas provincianos siguieron el ejemplo. A ello se debió no se celebrase el tercer Concierto Sinfónico Ruso, en el que figuraba *Pskowitjanka*. El rigor de tales ordenanzas disminuyó al aproximarse el verano; mi música estaba de moda, siendo el pie forzado de todas las orquestas veraniegas; en provincias siguieron en vigor durante algún tiempo tales medidas, tachando mis composiciones de *revolucionarias*.

El Conservatorio no reanudó sus clases; Ljadow y Glasunow dimitieron; los profesores restantes continuaron en sus cargos, tras haber dado rienda suelta a su lengua, excepto Wershbilowitsch, la Sra. Essipowa y F. Blumenfeld, que aprovechó el pretexto para separarse del cuerpo docente del Conservatorio, cosa que yo pensé varias veces hacía tiempo. En las reuniones particulares celebradas durante los disturbios fué elegido Sascha Glasunow director del anhelado Conservatorio autónomo, por gran mayoría de votos.

Esos fueron, a la ligera, los acontecimientos ocurridos en la primavera de 1905 en lo que a mí atañe; mis cartas abiertas, el oficio en que se me comunicó la destitución de mi cargo, los artículos de prensa, etc., son celosamente conservados por mí; quizás llegue día en que alguien aproveche este material, pues yo no quiero extenderme más sobre tan desagradable paréntesis en mi actividad musical.

Aquel verano fuimos nuevamente a Wetschascha. La impresión recibida en aquellos días no me permitió aco-

meter ningún trabajo de importancia; intenté redactar unos artículos analizando *Snegurotscka*, pero desistí para realizar un proyecto concebido hacía mucho tiempo: el manual de instrumentación con ejemplos tomados exclusivamente de mis obras, labor que me ocupó todo el verano.

De vuelta a la capital, activé la terminación de mi libro. El Conservatorio seguía clausurado; mis alumnos venían a mi casa.

A comienzos de otoño recibí invitación para asistir al estreno de *Pan Wojewode*, en Moscou; los coros y la orquesta fueron ensayados muy bien por Rachmaninow; el efecto de las voces del canto y la instrumentación me satisficieron plenamente; el preludio, el nocturno y la mazurka, el Krakowiak y la polonesa *pianissima*, durante la discusión entre Jadwiga y Pan Dsjuba, resultaron a la perfección.

Pan Wojewode se estrenó en Moscou en época de gran inquietud; días antes de la función estalló la huelga de tipógrafos, impidiendo la propaganda; el teatro no se llenó, ni mucho menos; el éxito fué de los llamados de *respeto*. Las revueltas estudiantiles, la agitación política y la rebelión decembrina moscovita, contribuyeron a la desaparición de *Pan Wojewode* del cartel tras unas cuantas representaciones. Teljakowski, director de los Teatros Imperiales, que sucedió al príncipe Wolkonsky, asistió al estreno y, al saber por Rachmaninow que *La Saga de Kitesh*, *la Ciudad Invisible*, estaba terminada, manifestó deseos de estrenarla la próxima temporada.

Yo repuse no estaba dispuesto a dar mis óperas a la dirección, que podía elegir entre mis obras editadas; que ya que le interesaba la *Saga*, le regalaría particularmente un ejemplar dedicado; si la estrenaba o no, era cosa suya;

que me alegraría la pusiese en escena, aunque yo nada haría para conseguirlo.

También asistí a la detestable representación de *Sadko*, en el teatro Solodownikow, bajo la dirección de Pagani, regresando luego a Petersburgo.

En otoño murió Arenski, alumno mío y profesor en el Conservatorio de Moscou; todos sabían pasaba el tiempo jugando y bebiendo; no obstante, fué fecundo compositor. Su quebrantada salud no pudo resistir mucho tiempo los excesos; fué a buscar alivio a Niza; más tarde murió tuberculoso en un sanatorio de Finlandia. Tan pronto fué trasladado a la capital, Arenski entabló amistosas relaciones con el grupo Belajeff, aunque como compositor estaba bastante distanciado, lo mismo que Tschaikowski; por el carácter de su talento y sus tendencias parecíase a A. Rubinstein, aunque su fuerza creadora no era tan grande; en instrumentación le superaba de mucho, como hijo de época más moderna; nunca pudo sustraerse a mi influencia, ni a la de Tschaikowski.... Pronto caerá en el olvido.

* * *

La huelga general estalló en Rusia; el 17 de octubre trajo el anhelado manifiesto y el 18 se puso en práctica su texto. Durante algún tiempo imperó la libertad de imprenta, derogándose luego todas las libertades y tomando represalias. Después surgió la rebelión moscovita, acompañada de rigurosas medidas. El trabajo en mi manual de instrumentación no adelantaba gran cosa. Entre los disturbios nació un nuevo régimen para el Conservatorio, de carácter ligeramente autónomo; el claustro podía nombrar profesores sin intervención del Directorio de Petersburgo, y elegir director entre los catedráticos. Yo, y los que dejaron el Conservatorio con-

migo, fuimos reelegidos, nombrando director a Glasunow en el primer pleno y por unanimidad; los alumnos expulsados fueron admitidos de nuevo, sin poder reanudar las clases porque en una asamblea escolar se tomó el acuerdo de no asistir a clase hasta que se abriesen los demás centros docentes. Los claustros proporcionaban desagradables momentos, pues los elementos retrógrados querían abrir las clases contra la opinión de Glasunow, que respetaba la resolución de la asamblea escolar; muchos de sus antiguos adictos le volvían ahora la espalda, debido a la reacción operada en la sociedad. La situación de Glasunow, idolatrado por sus alumnos, era harto difícil, viéndose atacado con saña en todas las reuniones. Un día me incomodé y salí del salón, declarando no volvería más al Conservatorio; me siguieron, calmándome, y consentí en volver. Luego escribí una carta al Claustro, en la que confesaba mi estado de nerviosidad, enumerando a la par los motivos de mi indignación, comprometiéndome a permanecer en el centro hasta el verano; también traté de convencer a Glasunow, que se mostró dolorido, porque temía que mi decisión causase nuevas inquietudes en el Conservatorio, manifestándome que él continuaría, pues tenía el convencimiento de que su permanencia era ventajosa. Llegó mayo y con él los exámenes, que Glasunow presidió con toda energía; calmáronse los ánimos y cerramos pacíficamente el curso.

* * *

En la segunda mitad de la temporada ensayaron *Snegwotschka* en el teatro "María", dándose once funciones bajo la batuta de F. Blumenfeld, con éxito de taquilla, a pesar de la inquietud dominante. También pensaron reponer *Sadko*, que dejaron para la temporada próxima. *La Prometida del Zar*, que representaron a principios de

la primavera, desapareció del cartel, comenzando los ensayos de *La Saga*. El causante de todo ello fué Teljakowski, a quien regalé el prometido ejemplar de la ópera.

En uno de los conciertos Siloti interpretaron mi sinfonía en *do* mayor por primera vez, bajo la dirección de Siloti, que la llevó a feliz término; los directores temían el *scherzo* en cinco tiempos, aunque en realidad no era difícil de ejecutar. En otro concierto dió las canciones del Wolga *El Uchnem*, de Glasunow, y *Dubinushchka*, mía, nacidas con ocasión del movimiento revolucionario. La composición de Glasunow estaba bien; su sonoridad era magnífica; la mía, aunque sonora, era corta e insignificante.

La prohibición del tercer Concierto Sinfónico Ruso en la anterior temporada tuvo fatales consecuencias económicas para la institución; esta temporada tuvimos que limitarnos a dar sólo dos, dirigido uno por F. Blumenfeld, el otro por Tscherepnin. Para conmemorar el 25.º aniversario de la muerte de Mussorgski, se interpretaron algunas de sus obras, todas con instrumentación mía.

Los conciertos de la Sociedad Musical Rusa llevaban lánguida vida; la sombra de los acontecimientos de la pasada primavera repercutieron en ellos; los directores extranjeros los rehuían; los nacionales, más todavía. El joven director Woltschek no ofrecía atracción para el público. Finalmente llegaron los salvadores de tan angustiosa situación: Auer y el maestro alemán Baidler.

Mi vida artística transcurría infecunda, dominado por la fatiga, sin ánimos para trabajar. Vino Belski y charlamos sobre la canción del bandido *Stenka Rasin*, *Cielo y Tierra*; Belski planeó un *libretto*, pero mi inspiración sólo me facilitaba breves temas musicales aislados. También abandoné mi labor en mi manual de instrumentación, pues, por un lado la forma me daba mucho que

hacer; por otro, esperaba el estreno de *La Saga* para sacar algunos ejemplos de su partitura.

Durante la primavera trabajé en las obras de Musorgski; los reproches oídos más de una vez por la omisión de algunas páginas en mi arreglo de *Boris Godunow*, me indujeron a revisar la obra modifiqué las páginas suprimidas y se editaron en forma de suplemento. Por ello instrumenté el relato de Pimen sobre los zares Iwan y Feodor, el canto del Papagayo, el Reloj con el Carillón, la escena del usurpador con Rangoni en la fuente, y el monólogo del usurpador que sigue a la polonesa.

Finalmente entró en turno el célebre *Matrimonio*, logrando que Stassow permitiese su estreno en mi casa, pues nunca quiso mostrar el original a nadie. Segismundo Blumenfeld, mi hija Sonja, el tenor Sandulenko y el joven Gurij Strawinski lo cantaron, acompañándoles mi esposa. La obra nos sorprendió a todos por su donosura y cierta *amusicalidad* intencionada.

Después de haberlo pensado con detenimiento, decidí que Bessel la editase, tras haberla revisado y corregido, por si algún día se instrumentaba para el teatro.

Cada quince días, los miércoles, se reunían en mi casa algunos amigos para interpretar y cantar composiciones nuevas; la animación era extraordinaria algunas noches; en una velada, Glasunow nos dió a conocer su 8.^a sinfonía; F. Blumenfeld y Sabjela asistían también a menudo; ella actuaba por entonces en el teatro "María".

* * *

Mi hijo Andrei tuvo que volver a Nauheim por motivos de salud; mi esposa le acompañó en el viaje. Mi hijo Wolodja terminó aquel curso sus estudios universitarios; tras los exámenes él, mi hija Nadja y yo fuimos

al extranjero, pasando por Viena, con dirección a Riva, a orillas del Garda, donde nos reunimos con mi esposa y Andrei. Durante mi estancia en aquella bella población instrumenté mis *lieder* *Sueño de una Noche de Verano* y *Antschar*, además de tres canciones de Mussorgski. También amplié y añadí una coda a *Dubinuschka*, que consideraba un tanto corta, y varié el final de *Kaschtschei*, que no era de mi gusto. A pesar de mis esfuerzos, no se me ocurría nada para *Cielo y Tierra*, ni para *Stenka Rasín*. A partir de la terminación de *La Saga*, sospeché había sonado la hora de dejar la pluma y no componer nada más, idea que me preocupaba.

Las noticias de Rusia seguían siendo inquietantes; no por ello pensé dimitir mi cargo en el Conservatorio, de no obligarme circunstancias especiales, tanto más cuanto Glasunow me escribió para tranquilizarme; yo no quería separarme de él ni de Ljadow. En su escrito me comunicaba aquél que había comenzado su 8.^a sinfonía. Me horrorizaba la idea de llegar a la situación del *cantante que perdió la voz*. El tiempo dirá lo que me queda por hacer.....

Después de la tranquila temporada pasada en Riva, hemos hecho un viaje a Milán, Génova, Pisa, Florencia, Bolonia y Venecia, regresando para pasar quince días más en Riva, de donde saldremos mañana para Rusia, vía Munich y Viena.

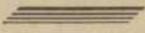
Hasta aquí llega la crónica de *Mi Vida Musical*. Resulta algo fragmentaria, desigual en los detalles, redactada en mal estilo, quizá demasiado insulsa. En cambio, todo cuanto contiene se *ajusta siempre a la verdad*; en esto sólo estriba su interés.

Tal vez en Petersburgo pueda realizar mi plan favorito: escribir un diario. ¿Podré hacerlo durante mucho tiempo?..... ¡Quién sabe.....!

.....

Riva, lago de Garda, 22 de agosto de 1906.

N. RIMSKI-KORSSAKOW.



EPILOGO

Bien pudiera afirmarse que Nikolai-Andrieievitch Rimski-Korssakow había dado cima a su inmensa labor artística al terminar la crónica "Mi Vida Musical", título que dió a sus memorias; poco después, en 1907, compuso su ópera *El Gallo de Oro*, inspirada en una leyenda de Puschkin. A partir de aquella fecha, su salud fué resintiéndose, motivo de su asíduo y esforzado trabajo y preocupaciones, hasta el instante en que le sorprendió la muerte el día 21 de junio del año 1908, en pleno apogeo de su celebridad, estimado, admirado y venerado por todos, sin que conociese la decadencia, condición que tantísimas veces amargó los últimos años de vida de los grandes artistas.

Rimski fué espíritu elevado, abierto, de exquisita sensibilidad, y suma inteligencia y comprensión, hombre de temperamento equilibrado y reflexivo. Sus largos y provechosos viajes llevados a cabo durante su vida de marino, la contemplación de la naturaleza, por la que sentía irresistible atracción, el cariño que en él despertaron los cantos y leyendas populares rusos, juntamente con

sus estudios estéticos y filosóficos, contribuyeron en gran parte a forjar su carácter. Su vida puede considerarse ejemplar; porque en aquel hombre concurrían cualidades que rara vez coinciden en mi individuo. Rimski era modesto, figurando casi siempre en segundo término, cuando en realidad todo el trabajo gravitaba sobre él, como aconteció en el desempeño de su cargo de Ayudante en la Capilla Imperial, bajo la ficticia dirección de Balakirew; Rimski era bueno, cosa que demostró en numerosas ocasiones en que sin hacer dejación de su autoridad, se inclinó siempre del lado de la benevolencia; Rimski era sincero, su "Vida Musical" destila evidente franqueza; Rimski era honrado, pues jamás aprovechó las oportunidades que se le presentaron para adular a los magnates y granjearse su favor o lucrarse con su amistad; Rimski era laborioso, pues, además de sus muchas obras, que transformó repetidas veces a causa de no quedar nunca completamente satisfecho de su labor, signo de hombre progresivo, terminó o instrumentó desinteresadamente las compuestas por sus amigos, vivientes o fallecidos; Rimski era justo, porque hasta cuando hablaba de quienes le ocasionaron algún daño o perjuicio, como Naprawnik, lo hacía con imparcialidad y olvido dignos del mayor de los elogios y, finalmente, Rimski ignoraba lo que es la envidia, porque alentaba y animaba continuamente, en todo momento, a sus amigos y discípulos a que laborasen, pasando noches en claro con el solo objeto de ayudarles en su trabajo, como ocurrió con su íntimo Borodín; de no ser por él quizá hubiera quedado sin terminar *El Príncipe Igor* y otras obras.

Su rostro, en el que no aparece ningún rasgo mongólico, sus finísimas facciones, enmarcadas en sedosa y larga barba, evidencian seriedad, gravedad, no altiva ni huera, sino paternal; por sus ojos y tras los cristales de

los lentes asoma su espíritu inteligente ofreciéndonos acogedora indulgencia.

.....

La muerte del Maestro causó indecible tristeza, profundo sentimiento entre sus admiradores, amigos y discípulos; la música y la Escuela rusa perdieron quizá su mayor y más entusiasta propulsor, que llevó cariñosamente al pentágrama las clásicas melodías populares, tras haberlas pasado por el tamiz de su refinado y exquisito gusto; todos le lloraron. Hoy, cuando alguien menciona su nombre entre los músicos que le conocieron y trataron, observamos inclinan la cabeza, pensativos y transcurren unos instantes de respetuoso y elocuente silencio.

EL TRADUCTOR.



Indice

INDICE

	<i>Pág.</i>
CAPÍTULO I.—(1844-1856).	
Mi infancia en Tichwin.—Indicios de vocación musical.—Lecciones de música.—Lecturas.—Inclinación por la vida de mar.—Primeros ensayos de composición.—Traslado a Petersburgo	5
CAPÍTULO II.—(1806-1861).	
Los Golowin.—La Escuela Naval.—Las óperas y la música sinfónica.—Lecciones con Ulich y Kanille ...	12
CAPÍTULO III.—(1861-1862).	
Amistad con Balakirew y su tertulia.—La Sinfonía.—Fallecimiento de mi padre.—Recuerdo filial.—Salida de la Escuela.—Viajes al extranjero	21
CAPÍTULO IV.—(1862-1865).	
La carrera a los ojos de mi padres.—Mis profesores de música.—Balakirew, maestro y jefe de sus amigos.—Asistentes a su tertulia y su actitud para con ellos.—Cui, Mussorgski y yo.—Espíritu predominante en la Escuela Naval y en la Armada.—Viaje al extranjero ...	27
CAPÍTULO V.—(1865-1866).	
En aguas extranjeras.—Inglaterra y la costa de Libau.—El contralmirante Lessowski.—América.—Estancia en los EE. UU.—El Pacífico.—De Nueva York a Río Janeiro y regreso a Europa	42
CAPÍTULO VI.—(1865-1866).	
Vuelta a mis aficiones musicales.—Presentación de Borodin.—Mi primera sinfonía.—Balakirew y su grupo.—Estreno de mi sinfonía.—La obertura sobre temas rusos.—Una canción	52

	Pág.
CAPÍTULO VII.—(1866-1867).	
Rogneda.—Actitud de nuestro grupo ante Sseroff.— La <i>Fantasia Serbia</i> .—Amistad con L. F. Schestakowa.—El concierto eslavo.—Intimidad con Mussorgski.—Presentación de P. J. Tschaikowski.—Viaje de Balakirew a Praga.— <i>Sadko</i> y el <i>lieder</i> .—Análisis de <i>Sadko</i>	62
CAPÍTULO VIII.—(1867-1868).	
Los conciertos de la Sociedad Musical Rusa.—Berlioz.—Actividad de nuestro grupo.—Las veladas en casa de Dargomyshski.—Relaciones con la familia Purgold.— <i>Antar</i> y la primera idea sobre <i>Pskowitjanka</i> .—Concierto de entrada gratuita.—Análisis de <i>Antar</i> .—En el campo.—Trabajo en <i>Pskowitjanka</i> ...	70
CAPÍTULO IX.—(1868-1870).	
Boda de Mussorgski.—Los conciertos de la Sociedad Musical Rusa.—Fallecimiento de Dargomyshsky.— <i>Los Habitantes de Nishnij-Nowgorod</i> y <i>Ratcliff</i> en el teatro "María".— <i>Boris Godunow</i> .—Los conciertos de la Escuela Libre de Música.—La <i>Mlada</i> , de Gedeonow.—Instrumentación de <i>El Convidado de Piedra</i> .—Canciones	83
CAPÍTULO X.—(1870-1871).	
Orquestación de <i>Pskowitjanka</i> .—Nombramiento de profesor en el Conservatorio de Petersburgo	91
CAPÍTULO XI.—(1871-1873).	
Enfermedad y fallecimiento de mi hermano.—Vida con Mussorgski.—Dificultades para estrenar <i>Pskowitjanka</i> .—N. R. Krabbe.—Estreno de <i>El Convidado de Piedra</i> .—Mi casamiento y viaje de boda.—Representación de <i>Pskowitjanka</i> y unas escenas de <i>Boris Godunow</i> .—Mi sinfonía en <i>do</i> mayor.—Nombramiento de inspector de bandas de la Armada.—Estudio de los instrumentos de viento	96
CAPÍTULO XII.—(1873-1875).	
Actuación como director de orquesta.—Mussorgski.—	

	Pág.
Su <i>Chowanschtschina</i> y <i>La Feria de Sorotschinzy</i> .— Concurso de óperas.—Viaje a Nikolajew y Crimea.— Estudio de armonía y contrapunto.—Dirección de la Escuela Libre de Música	106
CAPÍTULO XIII.—(1875-1876).	
Coros <i>a cappella</i> .—Conciertos de la Escuela Libre.— A. Ljadow y G. Dütsch.—Culto pagano al Sol.— Reanudo mis relaciones con Balakirew.—Mi sexteto y quinteto.—Edición de las partituras de Glinka.—Re- forma de <i>Pskowitjanka</i>	117
CAPÍTULO XIV.—(1876-1877).	
Composiciones varias.—Suerte del quinteto y el sex- teto.—Tres conciertos en la Escuela Libre.—La 2. ^a sin- fonía de Borodín.— <i>Noche de Mayo</i> .—Concurso para coros.—Las veladas en la Escuela Libre.—Nuestro círculo.—La vida de Borodín.—Tschaikowski	128.
CAPÍTULO XV.—(1877-1879).	
<i>Noche de Mayo</i> .—A. Ljadow.— <i>Las Paráfrasis</i> .— Proyecto de viaje a París.—Características de <i>Noche de Mayo</i> .—Borodín y Mussorgski.—Conciertos en la Escuela Libre.—Primer viaje a Moscou.—Composi- ciones con ocasión del 2. ^o jubileo del reinado de Ale- jandro II.—Mi Cuarteto Ruso.—Trabajos en el <i>Prin- cipe Igor</i>	136
CAPÍTULO XVI.—(1879-1880).	
Estreno de <i>Noche de Verano</i> .—Juicios.—Concurso en la Escuela Libre.—La Leonowa y Mussorgski.—Viaje a Moscou.—Comienzo de <i>Snegurotschka</i> .—Sascha Glasunow	147
CAPÍTULO XVII.—(1880-1881).	
Veraneo en Stelewo.— <i>Snegurotschka</i> .—Termino mi <i>Cuento</i> .—Análisis de la ópera	151
CAPÍTULO XVIII.—(1881-1882).	
Mi <i>Cuento</i> .—Concierto en la Escuela Libre. Muer- te de Mussorgski.—Dimito la dirección de la Escuela	

	Pág.
Libre.—Concierto en la Sociedad Musical Rusa.—Estre- treno de <i>Snegurotschka</i> .—La crítica.—Balakirew se encarga de la dirección de la Escuela Libre.—La 1. ^a sin- fonía de Glasunow.—Nuestro grupo.— <i>Schowanschts- china</i> .—Viaje a Moscou.—Relaciones con M. P. Be- lajeff.— <i>Una Noche en el Monte Pelado</i> .—Concierto de piano.— <i>Tamara</i>	158
CAPÍTULO XIX.—(1883-1886).	
La Capilla Imperial.—Coronación del Zar.—Cese en el cargo de Inspector de Bandas de Marina.—Los vier- nes de Balakirew.—Boda de A. Ljadow.—Mi <i>Manual de Harmonía</i> .—Belajeff, editor.—Ensayo en el Colegio de San Pedro y San Pablo.—Transformación de la sinfonía en <i>do</i> mayor.—Los conciertos sinfónicos.— Viaje al Cáucaso	170
CAPÍTULO XX.—(1886-1888).	
Los Conciertos Sinfónicos Rusos.—Fantasía para vio- lín.—Fallecimiento de Borodín.—Las tertulias de Be- lajeff y las de Balakirew.—Orquestación de <i>El Príncipe Igor</i> .— <i>El Capricho Español</i> .—La <i>Scheherezada</i> .—La obertura <i>Pascua de Resurrección</i>	180
CAPÍTULO XXI.—(1888-1892).	
Estreño de <i>El Anillo de los Nibelungos</i> , en Petersbur- go.—Nueva orquestación de la polonesa, de Boris Go- dunow.—Conciertos Sinfónicos Rusos.—Comienzo de <i>Mlada</i> .—Viaje a París.—Instrumentación de <i>Mlada</i> .— Viaje a Bruselas.—Fallecimiento de mi madre.—Mi 25. ^o aniversario.—Nuevos rumbos en la tertulia Be- lajeff.—Estreño de <i>El Príncipe Igor</i> .—Supresión del estre- no de <i>Mlada</i> .—Transformación de <i>Pskowitjanka</i> .—Nue- va instrumentación de <i>Sadko</i> .—Relaciones con Jas- trebzew	192
CAPÍTULO XXII.—(1892-1893).	
Estudios de filosofía y estética.—Estreño de <i>Mlada</i> .— <i>Jolanthe</i> , de Tschaikowski.—Almuerzo entre compa- ñeros.—Fatiga y enfermedad.—Estreño de <i>Snegurotsch- ka</i> , en Moscou.—Altani.— <i>Noche de Mayo</i> , en un tea-	

	Pág.
tro particular.—Leoncavallo.—Safonow.—Mi impresión sobre Moscou.—Conciertos Sinfónicos Rusos.—Kruschewski.—Aniversario de <i>Russlan</i>	283
CAPÍTULO XXIII.—(1893-1895).	
Cuarteto.—Concurso de premios.—Renuncio a mi cargo en la Capilla.—Veraneo en Jalta.—Muerte de Tschaikowski.—Su 6. ^a sinfonía.—Viaje a Odessa.—Vuelta a la composición.— <i>Nochebuena</i> .—Veraneo en Wetschascha.— <i>Sadko</i> .—Muerte de Rubinstein.—Excursión a Kiew.— <i>Pskowitjanka</i> , en la Unión Musical.—Dificultades de censura con <i>Noche de Mayo</i> .— <i>Sadko</i> y Belski	214
CAPÍTULO XXIV.—(1895-1897).	
Osquestación de <i>Sadko</i> .—Estreno y éxito de <i>Nochebuena</i> .—Labor en <i>Boris Godunow</i> .— <i>Boris</i> , en la Sociedad de Veladas Musicales.—Los Conciertos Sinfónicos Rusos y Glasunow.—Comparación entre <i>Mlada</i> , <i>Nochebuena</i> y <i>Sadko</i> .— <i>Lieders</i> .— <i>Mozart</i> y <i>Salieri</i>	225
CAPÍTULO XXV.—(1897-1899).	
<i>Sadko</i> en el teatro Mamontow, de Moscou.— <i>Vera Scheloga</i> .—Concierto Sinfónico Ruso.— <i>Snegurotschka</i> , en el teatro "María".—Compositores jóvenes de Moscou.— <i>Zar Saltan</i> .— <i>La Canción del sabio Oleg</i> .—S. J. Tanejew	233
CAPÍTULO XXVI.—(1899-1901).	
<i>Servilia</i> .— <i>Noche de Mayo</i> , en la ópera de Francfort.—Viaje a Bruselas.— <i>La Prometida del Zar</i> , en un teatro particular de Petersburgo.—Composición e instrumentación de <i>Servilia</i> .— <i>Sadko</i> , en el Teatro Imperial.— <i>Zar Saltan</i> , en Moscou.—Dejo la dirección de los Conciertos Sinfónicos Rusos.—Treinta y cinco años de compositor.—Planes para óperas	244
CAPÍTULO XXVII.—(1901-1905).	
<i>La cantata "Homero"</i> .— <i>El inmortal Kaschtschei</i> .— <i>Vera Scheloga</i> y <i>Pskowitjanka</i> , en el Gran Teatro de Moscou.— <i>Pan Wojewode</i> .—Nueva instrumentación de	

	Pág.
<i>El Convidado de Piedra</i> .— <i>Servilia</i> , en el teatro "María".— <i>Kaschtschei</i> , en la ópera particular de Moscou.— <i>La Saga de Kitesh, la Ciudad Invisible</i> .—Muerte y testamento de Belajeff.— <i>Boris Godunow</i> , en el teatro "María".—Fallecimiento de Laroche	252

CAPÍTULO XXVIII.—(1905-1906).

Disturbios estudiantiles.—Estreno de <i>Kaschtschei</i> .—El Manual de Instrumentación.— <i>Pan Wojewode</i> , en Moscou.—Muerte de Arenski.—El Conservatorio.—Reposición de <i>Snegurotschka</i> .—Conciertos.—Adjunciones a la partitura de <i>Boris Godunow</i> .— <i>El Matrimonio</i> , de Mussorgski.—El verano de 1906	258
---	-----



B.P. de Soria



61175159
DR 4684



EXCLUSIVA DE VENTA:
ESPASA-CALPE, S. A.
:: :: MADRID :: ::

RIMSK.
KORSSAKOW

ALL VIDA

MUSICAL

DR
4684