

# RICARDO STRAUSS Y MOZART

*Análisis psicológico y musical de "Dafne"*

JOHANNES FRANZE

BUENOS AIRES

CONSERVANDO el ideal plástico y polifónico de la música alemana, Ricardo Strauss, nacido en 1864 en Munich, hijo de un virtuoso de la trompa, supo amalgamar, del mismo modo, mucho del impresionismo creado por los franceses. Por eso sentimos un doble estremecimiento al escuchar sus partituras. El gran maestro del contrapunto, tantas veces admirado en sus poemas sinfónicos, nos encanta por su colorido instrumental, capaz de diluir la clara línea melódica en mil "gotas" resplandecientes. La pincelada de un verdadero "pintor" musical impresionista cubre los arcos de una construcción severa con los encantos de un sutil entretejido sonoro, cuya composición obedece, sin restricción alguna, al "divisionismo", observado tanto en las obras de Claude Debussy o Maurice Ravel como en las poesías de Verlaine, Louys, Baudelaire y en los lienzos de los pintores Claude Monet y Auguste Renoir.

Pero lo más inesperado de esta unión clasicista-impresionista de la música orquestal es primeramente la fuerza dramática que vibra en las óperas de Ricardo Strauss, sobre todo en "Salomé" y "Electra", creadas en 1905 y 1909; en segundo término se destaca en sus obras dramáticas la acentuación fluida, la dicción personal y el encanto de la melodía pura cantable. Educado en las tradiciones de los clásicos y románticos alemanes: Mozart, Beethoven, Schumann y Brahms, Ricardo Strauss, siendo maestro substituto en Meiningen y aleccionado por el violinista Alejandro Ritter, descubrió la grandiosidad del estilo wagneriano, odiado por su padre. Pero supo evitar la imitación o, si cometiera esta grave falta, tuvo la valentía de corregirla. Más y más su ideal artístico de la ópera se alejó del concepto filosófico-programático de Wagner. Para Ricardo Strauss, la música nunca fué la "idea sonora del cosmos mismo" como lo formulara Arturo Scho-

penhauer. Aficionado a Federico Nietzsche, adversario del autor del "Mundo como voluntad y representación" schopenhaueriano, Strauss permaneció fiel a la tierra, glorificando el ritmo de la danza, y de ese modo obtuvo la unión del hombre con el espíritu de la realidad. Pero en la música de Strauss brilla otro ideal, que sabe transportar lo real a una atmósfera sublime, arrebatada por la ley de la belleza y de la armonía. Con fuerza creciente se intensificó el concepto de este admirable equilibrio entre forma y expresión en sus obras.

El ideal wagneriano empalideció. Ya con su drama musical "Guntram", estrenado en 1894 en Weimar, Ricardo Strauss, demasiado seducido por el estilo del "Parsifal", comenzó a sentir el peligro de la imitación. En el jardín de su casa de Garmisch en la Alta Baviera, erigió una tumba adornada con una cruz que lleva la siguiente leyenda: "Aquí yace el honrado y virtuoso adolescente GUNTRAM, trovador, cruelmente asesinado por la orquesta sinfónica de su propio padre. ¡Que descanse en paz!" Reconociendo con amarga ironía que se encontraba en una encrucijada decisiva de su vida, Strauss buscó otro camino. Orientándose en el idioma aforístico y conciso de Federico Nietzsche, brillante cual una excelsa piedra preciosa, se dedicó en su ópera "Ausencia de fuego" —erróneamente denominada "Fuegos de San Juan"— a una dicción satírica basada sobre el libreto en estilo de Hans von Wolzogen. El lenguaje improvisado y la idea programática de este autor se reflejan en la novedosa riqueza de una fluidez orquestal saturada con valiosos elementos del folklore bávaro. Con singular genialidad Strauss creó en 1905, en "Salomé", según el soberbio drama de Oscar Wilde, una obra de pujante dramaticidad en que pulsa una inigualable elocuencia sinfónica. Se compenetran genialmente el audaz escrutinamiento de los más complicados procesos psicológicos y el revestimiento de este arte descriptivo con las tonalidades más incandescentes e imágenes rebosantes de colores caleidoscópicos. En verdad es una sinfonía dramatizada, sumergida en un mar de colores, del que se destacan un verde opalino, un azul púrpureo y un escarlata salpicado de manchas doradas.

Con "Electra", que data del año 1909, Strauss se tornó un creador dramático de inefable intensidad. El nuevo estilo, aunque saturado a la vez de abundantes derroches colorísticos orquestales, prefiere las sencillas líneas de la arquitectura arcaica, ateniéndose a conceptos graníticos y verdaderamente monumentales. El don de bucear en los secretos más recónditos de la vida anímica se revela en la psiquis de

la madre de la protagonista. Deslumbrante en sus joyas y talismanes, pide consejos a su hija para terminar con sus terribles noches de insomnio. Inusitada grandiosidad de ritmos solemnes y multitud de tonalidades audazmente paralelas se aunan al largo y expresivo tema fundamental de "Electra" y con expresiones atonales acumuladas en siete estratos superpuestos y entonados simultáneamente en la escena del reconocimiento entre Electra y su hermano Orestes. La visión de lo terrible no pudo ser magnificada más.

Por eso Strauss, quien en su función de director de la ópera real de Berlín, ofreció en ciclos cuidadosamente preparados todas las obras dramáticas de Wolfgang Amadeus Mozart, se dedicó a la comedia sentimental, encontrando en el poeta vienés Hugo von Hoffmannsthal, un colaborador eficaz y culto. Ambos estaban hartos —como dijeron— de "cenar una vez más con lo horroroso". Ya, a través de las críticas publicadas en ocasión del estreno de "Electra" en Dresde, se divulgó la noticia de que Strauss proyectaba escribir una "ópera mozartiana". Hoffmannsthal esbozó rápidamente los puntos fundamentales de su libreto; éste gustó al compositor de tal modo, que resolvió iniciar en seguida la composición, tan pronto como las distintas escenas le fueran entregadas por el libretista. Así aconteció. Desde el 1º de mayo de 1909 Strauss compuso la música, dando a conocer el 20 de septiembre del año siguiente algunas escenas de valeses en una reunión social de Munich. La partitura fué terminada el 26 de septiembre de 1910 en la residencia particular del compositor ubicada en el pueblo de Garmisch-Partenkirchen de Alta Baviera. Este trabajo de diecisiete meses fué acogido triunfalmente durante el estreno efectuado en Dresde en 1911 bajo la dirección musical de Ernesto von Schuch, quien había ya estrenado "Ausencia de fuego", "Salomé" y "Electra". Max Reinhardt, llamado a último momento, dirigió la escena con maestría admirable. El éxito fué tan grande que se organizaron trenes especiales conduciendo el numeroso público berlinés a la capital de Sajonia. Pronto en Munich y en Milán se repitieron las escenas de entusiasmo demostrado por los oyentes. En todos los grandes teatros líricos del mundo, "El caballero de la rosa" figura hoy como huésped permanente del repertorio.

Su encanto especial consiste menos en la virtuosidad con que el compositor supo seguir las finas oscilaciones del texto, pues Hoffmannsthal reconstruye y pinta vivamente lo que vibraba en aquella encantadora Viena barroca, evocando los primeros años del gobierno



de la emperatriz María Teresa. Más admirable es la sencillez con que fueron sublimados problemas humanos. Entre ellos figura como primordial el de la Mariscala, que se torna en el retrato femenino de un Hans Sachs austriaco. Pero no surge nada del patetismo wagneriano. La liviandad y gracia de esta música tan complicada como sugestiva se orienta en Wolfgang Amadeus Mozart. Retorno al ideal apolíneo del gran genio salzburgués y, de igual modo, retorno a la melodía sentimental, al lirismo espontáneo, a la belleza equilibrada, sin olvidar el acento nervioso de la época actual. Es una reconstrucción histórica efectuada con el refinamiento de los espíritus modernos hechos más sensibles por el concepto de "l'art pour l'art" del impresionismo. Al lado de la profunda resignación, que tan tiernamente vibra en las partes dedicadas al retrato sonoro de la Mariscala, pulsán la adolescencia viril de Octavio y la sentimentalidad soñadora de Sofía. Todos los personajes están impregnados de un profundo sabor local vienés, pero, por otra parte, sintetizados psicológicamente en la forma más humana posible. Strauss quiso reflejar una ley eterna, simultáneamente alegre y trágica, de la humanidad: la del eterno aflorar y marchitar. En consecuencia no se trata de una resurrección del verdadero estilo mozartiano ni del afán de reconstruirlo científicamente. Sólo el concepto general se reanima y la creencia de que todos los secretos psíquicos del hombre, tan complejos como lo son en las artes, pueden encontrar siempre un reflejo impregnado de la generosa hermosura apolínea con que otrora Hélade ha regalado a la humanidad. Aquella herencia especial fué transferida a Italia en el campo musical. En Mozart, de origen bávaro por parte del padre, sereno, meditativo y tan disciplinado, de descendencia austriaca por parte de la madre, dotada de un humorismo fino, se conjugan además de estas dos herencias principales, los reflejos directos de la admirable armonía italiana, vivida tan intensamente en tres viajes a través de la península. La obra de Strauss pretende, del mismo modo que la de Mozart, un clasicismo de la música, para ennoblecer e idealizar los rasgos realistas de la música psicológica de los años postwagnerianos.

El ejemplo más elocuente de este "clasicismo" moderno lo encontramos en el acto final, cuando los tres personajes centrales, la Mariscala, Octavio y Sofía reúnen sus voces en un admirable terceto. Después de una dicción cortada y enmohecida, las alas de la riqueza melódica straussiana elevan su vuelo. Las maderas y trompetas, en los registros agudos, prologan la incomparable flor melodiosa del gran terceto femenino, que se inicia en la tonalidad satinada de Re bemol

Mayor, con un nuevo tema de expresión sentimental y nostálgico. La conducción rigurosamente contrapuntística de las voces se enriquece con el motivo de Octavio, una melodía hermosa extraída del dúo de Octavio y Sofía del segundo acto, y la abnegación amorosa. La resignación y la felicidad, la eterna y trágica alternativa entre juventud, amor, vejez, abnegación, repercute en suaves giros melódicos, en refinadas combinaciones de armonía y sublimes efectos instrumentales. Desde el quinteto de "Los Maestros Cantores" de Ricardo Wagner nunca se había vuelto a componer una textura vocal tan íntimamente saturada de sentimientos opuestos y tan sinceramente profundos, humanos y poéticos. El delicioso postludio instrumental pinta, con el tema de Sofía, el segundo motivo de Octavio, pasajes tiernísimos y arrobados de la trompeta en registros agudos y con trinos y arpeggios de arpa, la felicidad de los dos jóvenes.

Con Mozart, Strauss tiene en común su don de deleitarse con gusto refinado en sonidos instrumentales seleccionados. Un verdadero "sibarita" de la orquesta envuelve los más intrincados procesos anímicos en un excelso engarce musical. Impregna además la sugestiva armonía de sus arcos melódicos de esta misma sentimentalidad fresca y espontánea que vibra en las melodías mozartianas, si bien Strauss nunca disimula sentir como un hombre cuyo arte ha madurado en desarrollo paralelo con el de Claude Debussy.

Pese a la descripción minuciosa de los personajes que viven en la atmósfera de la corte, siguiendo tradiciones ancestrales y rigurosas prescripciones de etiqueta, la música de Strauss es rica en temas populares. No nos referimos ahora a los valeses, sino al soberbio dúo final de Octavio y Sofía. Semejante al compositor de la "Flauta mágica", Strauss hace entonar en momentos de la máxima emoción amorosa sinceras canciones populares. En tales situaciones la simplicidad natural convence más que la complejidad artificiosa. Con las más castas y pulcras melodías austriacas, Mozart transfigura la nostalgia y la felicidad de Pamina, protagonista femenina de su "Flauta mágica". El temario de Strauss, tan complicado como había sido en sus obras anteriores, acusa ahora una pronunciada tendencia hacia la simplificación. Ya en el hermoso tema de Sofía, en el segundo acto, y aún más en el último dúo amoroso de Octavio y Sofía retorna a esta sintética y emocionante sencillez de la melodía popular, tan sutil como seductora. La vida misma adornada por la juventud parece palpar, bariendo el polvo de las pelucas y el ceremonial de los miriñaques. El

corazón humano, igual en todos los seres, late en un ritmo espontáneo, sin respetar el origen noble o sin despreciar la descendencia burguesa de los personajes. El éxtasis se calma. Los dos enamorados hablan y cantan en terceras sencillas. La conducción de las voces refleja un encanto especial en las notas agudas, en tanto que la parte media de este conmovedor dúo amoroso oscila y modula en tonalidades ajenas, para volver a su fundamento encantador. Las palabras son: "Es un ensueño y no puede ser verdad que nosotros quedemos unidos eternamente. Hacia una casa donde tú fuiste, —canta Octavio—, la gente me mandó, conduciéndome hacia la bienaventuranza mismal!"

\* \*  
\*

LA cuestión de los valsos queda también en algo vinculada con el tema del "retorno a Mozart". Seguramente Ricardo Strauss cayó en un anacronismo, intercalando temas de valsos en el final del segundo y en la primera mitad del tercer acto. El vals vienés es un producto del principio del siglo XIX y no del siglo XVIII. Juan Strauss, padre, el progenitor del gran rey de los valsos Juan Strauss hijo, transformó la antigua danza austríaca denominada "el alemán", ya cultivada por los maestros antes de Mozart y por Mozart mismo, en lo que denominamos "vals". Ricardo Strauss elude evocar la patriarcalidad de las gavotas o de la danza del "lento vuelto", características de los tiempos de María Teresa. Prefiere la sensibilidad moderna para evocar esta Viena barroca y premozartiana. Strauss-Hoffmannsthal nunca se refieren a los años de 1780-91 en que maduró Mozart, sino a cuatro decenios antes. Sólo el exterior, que son los trajes, el ambiente histórico, y las costumbres, separa la atmósfera del "Caballero de la rosa" de la de nosotros. Lo que evoluciona en los corazones de los personajes es eterno y no se limita a esta historieta; por el curioso dialecto austríaco de su libreto y la no menos dialectal dicción musical pretende simbolizar lo que emocionará eternamente la vida humana. Strauss, en este caso, no se sintió irremediabilmente ligado a las danzas del barroco, las que algo más tarde supo reconstruir tan finamente en su "Bourgeois Gentleman", compilado con "Ariana en Naxos". Se sirvió del vals vienés de corte moderno pero esencialmente derivado de la manera de Juan Strauss padre e hijo, quienes —dicho sea de paso— no fueron parientes o antepasados de Ricardo Strauss. Este medio tan flexible y mundialmente conocido le parecía adecuado

para expresar ciertas facetas del carácter de Ochs, prototipo del aristócrata ya materializado al extremo. Los valsos del "Caballero de la rosa" son además utilizados, en su mayoría, como expresiones irónicas; se burlan graciosamente de la torpeza del siempre enamorado barón. La genial transformación del tema rítmico de Octavio en un vals lo prueba suficientemente; con la misma claridad encontramos rasgos sumamente satíricos en el uso de la misma danza, cuando Anina, la intrigante, entona un motivo de vals, pidiendo de Ochs ya humillado y mofado, la remuneración de sus servicios prestados.

Ricardo Strauss se refiere entonces al ambiente aristocrático y premozartiano de la Viena de 1740-45. Por otra parte reconstruye la liviandad y el frenesí de vivir, característico de una época que se prolongó hasta ciento veinte años más tarde. Y en tercero y último término, sus personajes, adornados con las pelucas, miriñaques y uniformes barrocos, revelan la nostalgia crecida, la sensibilidad refinada o la decadencia materialista de nuestros tiempos. Perfilando la historia junto con la actualidad por medio de tres cortes transversales, compenetrados, sin embargo, simultáneamente entre sí mismos, el compositor hace palpitar, al igual que Mozart, en corazones más jóvenes y en un alma más madura la misma eterna fuerza mágica que conmueve todo en la vida de los hombres y que sin duda alguna, debe ser de origen divino: el amor, esculpido y pintado con suma delicadeza en múltiples facetas de su apariencia exterior.

\* \*  
\*

TODO esto demuestra que Strauss quiso hacer resurgir a Mozart sin debilitar su propia técnica de escudriñamiento psicológico. En "Ariana en Naxos", estrenada en su forma definitiva en 1916, encontramos un argumento, cuyo primer acto se desarrolla detrás de los bastidores de un teatro barroco, planteando así el problema de la "comedia del arte" veneciana. Si exceptuamos a Ariana y a Baco, los personajes parecen títeres. Strauss creó un estilo moderno de arias de coloratura para la coqueta Zerbinetta y tercetos y cuartetos melódicos para los personajes de la comedia del arte, nutridos en los inagotables manantiales mozartianos. Como alterna el acento trágico con el burlesco, se evidencia cierta semejanza estilística con la grandiosidad de "Don Giovanni" de Mozart, donde también cambia lo serio hasta el tono de la ópera bufa italiana. Con más elocuencia que estos puntos



de vista dramáticos resalta la admirable fluidez de la música vocal, en las escenas en que las tres náyades cantan sus ingenuas coloraturas pastorales, reflejos de una sentimental nostalgia por la naturaleza. Parecería que el juego pastoril del siglo XVIII se renueva, impregnado del delicioso tono mozartiano juvenil. Prevalece el intento de simplificar el complicado lenguaje vocal e instrumental para crear una nueva ópera de cámara, pues Strauss logra sus seductores efectos instrumentales con una orquesta compuesta sólo de 39 instrumentistas.

Otro paso importante hacia la renovación completa del estilo straussiano fué hecho con la suite "El burgués gentilhomme", separada de la partitura de "Ariana". ¡Qué magistral ejemplo de evocar y sensibilizar el grave barroco de Lully y el coqueto rococó de Couperin! Pero ya surgen rasgos mozartianos, por ejemplo la ingenua melodía del "compositor", que forma parte del final de la obertura y el cántico acariciador del violoncelo solo en los discursos de mesa durante la música del banquete.

Con el lema mozartiano resurge también el intento de profundizar el propio lenguaje, con un dejo místico, tejiendo en torno al canto una aureola de grandiosidad solemne, capaz de adivinar un mundo sobrenatural. Esta es la característica del drama "La mujer sin sombra", estrenado en 1919, en el que se destaca el embelesado himno de amor del Emperador, que aflora en un emocionante tono melódico de cálido arrobamiento. Pero del mismo modo vibra un halo sublime en los cánticos del pobre tintorero Barak, en los coros irisantes de los espíritus servidores y en las escenas de las pruebas. Los coros de los niños que no nacieron aún adquieren una elocuencia irresistible conjugando lo irreal y fantástico de su concepto primordial con lo que nosotros llamamos "Surrealisme", exento, sin embargo, de todo lo artificial. La música de esta obra quiere elevar a la humanidad al nivel superior de una ética purificada. Así nació una "Flauta mágica" moderna, libre de imitaciones, pero inspirada en el inmortal idealismo del gran antecesor de Ricardo Strauss.

Sigue con "Intermezzo", terminado en 1923 en Buenos Aires, un ensayo de autobiografía crónica, un bosquejo hábil, escrito con la intención de incorporar la "charla cotidiana" a la ópera moderna. Strauss quiso repetir el intento realizado dos centurias antes por el genial napolitano Pergolesi: reflejar el lenguaje natural en la declamación de la ópera de cámara. Pero este ensayo de Strauss no pertenece a sus obras bien logradas, exceptuando los hermosos interludios instrumen-

tales. La elección del tema siguiente prueba que el gran músico no se sintió satisfecho de "Intermezzo", cuya acción se desarrolla parcialmente en elegantes hoteles de Esquíes de Alta Baviera. Strauss retornó al mito griego, creando su "Elena Egipcia" (1928). El complicado problema psicológico que agita a Menelao, cuando recupera después de la destrucción de Troya a su esposa raptada por Paris, inspira al maestro soluciones sonoras que indican claramente la mezcla de los estilos de "Electra" y de "Ariana". En el magnífico fragmento que describe el despertar de Elena, así como en el tema del joven príncipe árabe Daúd a quien mata Menelao y que se transforma en una marcha fúnebre (que son ambos de un efecto clasicista y medido), se nota la participación que tiene Mozart.

Como ya hemos dicho, a partir del "Caballero de la rosa", Strauss, siguiendo el ejemplo de Mozart, recurre a melodías populares de origen austriaco. Mozart hace entonar canciones del folklore europeo en sus óperas, como las melodías austriacas de su "Flauta mágica", pero además las incorpora a sus obras instrumentales. En el concierto (Koechel 218), para violín y orquesta en Re Mayor, por ejemplo, suena una hermosa "museta" alsaciana que enriquece graciosamente el final.

En la ópera "Arabella", estrenada en 1933, Strauss adopta un procedimiento semejante, eligiendo suaves y ensimismadas canciones eslovenas para corresponder mejor al ambiente vienés-húngaro de esta obra. Tanto en el dúo entre las hermanas Arabella y Zdenka, como en el hermoso dúo entre Arabella y su pretendiente Mandryka, advertimos la intención de concentrar la emoción en simples canciones vernáculas.

\* \*  
\*

**S**TRAUSS persistió en su intento de reanimar lo pasado, reconstituyendo la ópera bufa italiana al escribir "La mujer silenciosa" (1935) que se basa en una comedia del genial dramaturgo inglés Ben Jonson, contemporáneo de Shakespeare. Después de la muerte de Hugo von Hoffmannsthal, autor de los libretos de Strauss, desde "Electra" hasta "Arabella", fué Stefan Zweig quien arregló este texto. Strauss no se estancó mucho tiempo con tal "renacimiento" de arias, "recitativos secos" y conjuntos vocales a la manera de Rossini; pronto se entregó a un tema varonil, en la ópera en un acto "El día de paz", dedicando, sin embargo, todo su cariño mozartiano por la melodía

sensitiva y al tono místico de la mitología helénica en "Dafne" que se estrenó en 1938. Se trata de una obra maestra, madurada en largos años de estudio. Cuando en 1931 visité a Ricardo Strauss en su regia mansión de Viena, el insigne maestro me relató su intención de componer "Dafne". En 1594, "Dafne" había sido estrenada en Florencia con música de Jacobo Peri, inaugurando e iniciando la historia de la ópera europea con esta diminuta creación dramática.

"Dafne" de Strauss es una triple síntesis musical. Primeramente se apoya en la pristina belleza del lenguaje inspirado y purificado por Mozart, sin perder su propia idiosincrasia moderna. En segundo término glorifica en expresiones tiernas y emocionantes el lema de Gluck: retorno a Hélade, y por último opta por el retorno a la naturaleza, permaneciendo fiel a su propio principio estilístico. Esta obra en un solo acto es un ejemplo elocuente de la diafanidad del estilo strausiano. En ella el artista profundiza su propio arte musical: colorea y pinta con sonidos en vez de esculpir musicando como lo hizo el admirable Cristóbal Wilibaldo de Gluck. Strauss no renuncia a los efectos irisantes de acordes aumentados y yuxtapuestos de la escala compuesta de tonos enteros. Creó una música moderna cuyas innumerables facetas reflejan, sin embargo, una ingenuidad sana y un corazón sensible a todo lo que conmueve el alma humana <sup>(1)</sup>.

Vivía Ricardo Strauss en Sicilia, en la hermosa Taormina, cuando el 24 de diciembre de 1937 terminó la deliciosa partitura "Dafne", una de las más maduras del celebrado compositor. La silueta del Etna corona el panorama de colinas, bosques y jardines. La extraordinaria

(1) De ahí que el genial músico basa su partitura de un acto en un solo tema fundamental: es el que suena iniciándose la obra con un bucólico prólogo de las maderas. Enriqueciendo esta frase por figuras sentimentales y nostálgicas, nace el tema de Dafne o el de la naturaleza. Ritmándola surge la efigie mítica de Apolo; ahondándola en regiones subconscientes de innegable nobleza cantable, se forma el retrato sonoro de Gaea; circundándola con rayos de éxtasis y arrobamiento cristaliza la mente visionaria de Peneios. Hasta Leukippos, el pretendiente de Dafne, recibe su caracterización musical de parte de esta célula generadora, y las graciosas risas de las dos doncellas son otras derivaciones de esta base temática admirablemente simplificada. El grandioso y seductor tema de amor que surge en la escena entre Apolo y Dafne es una de las más admirables transformaciones de la imagen fundamental.

También el misterioso y expresivo tema de amor usado en el dúo de Apolo y Dafne es una ingeniosa derivación del tema introductor de la naturaleza. Strauss lo metamorfosea por la quinta aumentada —Do, Sol sostenido— usada en vez de la quinta normal que interviene en la segunda parte del básico tema de la naturaleza.

belleza del paisaje inspiró a Strauss, que desde hacía años buscaba un nuevo estilo nutrido de moldes mozartianos, pero impregnado a la vez de simplicidad y de irresistible nostalgia de la naturaleza.

Como el Etna en Taormina, bañado del violáceo már itálico, en el escenario de "Dafne" se eleva la majestuosa montaña del Olimpo con su cumbre nevada, recordando a los hombres de la época en que se desarrolla la acción de esta tragedia bucólica, la presencia y omnipotencia de las fuerzas divinas. Pero los dioses de la época remota que sirven de marco temporal a la acción, se humanizan aquí para entender mejor las ansias y los sufrimientos de la humanidad.

El breve prelude presenta el hermoso tema de la naturaleza entonado por las maderas, sugiriendo el paisaje griego a orillas del río Peneios. Se percibe luego el ruido de grandes rebaños de ovejas interrumpido por el son de una poderosa trompa alpina. Cuando se levanta el telón, los pastores están hablando de la inminente fiesta de la cosecha y del vino, consagrado al dios Dionisos. El son de los cuernos y el berrido de los animales llenan la escena. Los pastores saludan al atardecer que tiñe el paisaje con el rojo dorado del sol moribundo. Cuando se hayan cerrado los zarzos que albergan el ganado, los pastores podrán disfrutar de la fiesta.

Dafne, la joven hija de Peneios y Gaea, quisiera detener al día, y, con el tema usado en la introducción, ella le canta, con su ruego, un armonioso y emocionante adiós. Ella sola vive feliz con sus hermanos, los árboles y las flores, las fuentes y las mariposas, sus fieles compañeras, bajo los cálidos rayos del sol. El crepúsculo obscurece también su alegría y su semblante refleja la resignada melancolía del atardecer. El pueblo espera ansiosamente la fiesta de hoy. Ella detesta los rudos pasos que destruyen las hierbas, enturbian el agua cristalina de los manantiales, rompen las ramas y desequilibran la paz de la naturaleza.

Los cánticos desenfrenados entonados en honor de Dioniso sueñan con extraño eco en sus oídos. Un solo de violín despliega poéticamente el melodioso tema de la naturaleza. Dafne canta: "¡Oh, con qué placer permanecería a tu lado, amado árbol mío, plantado en los días de mi infancia! Cuando el día me abandona y Apolo, dios del sol, se aleja hacia su mansión en la montaña de los dioses, yo busco en la obscuridad tu ramaje protector. Yo me apoyaba en ti acaricián-



dote, y tú me cantabas la magnificencia del astro máximo que nos daba calor, y la firmeza de la tierra que abraza tu pie. Tu canto es más fuerte que el de los hombres”.

El tema de la naturaleza subraya y acaricia este canto seductor de voces e instrumentos, musicado en un cristalino tono mozartiano y saturado con un refinamiento ultramoderno de colores y modulaciones inacostumbradas.

Llega Leukippos, el joven pastor que ama a Dafne, pero ella rechaza sus pretensiones. El sonido de la flauta tocada por el joven no seduce el corazón de la niña, que prefiere el susurro del viento que besa las flores y es siempre su amigo. Leukippos confiesa su amor y pretende en vano abrazarla. La voz de Gaea, madre de Dafne, interrumpe la escena. La niña entra en la casa, pero su alma permanece junto a los árboles. El tema acórdico y solemne de Gaea, personificación mitológica de la tierra, recuerda la estrecha unión que los griegos sentían con ella. Un místico son interrumpe la fluidez melodiosa del tema de Dafne y de la naturaleza.

Gaea no disimula su preocupación por la hija que tan rotundamente rechazó las pretensiones de Leukippos. El tema místico de Gaea, diluido en vagos tresillos, parece estar interrogando sin mayor seguridad.

Dos doncellas traen para Dafne los vestidos de fiesta que ella prefiere no lucir para que la fiesta no le sea más extraña aún. Madre e hija entran en la casa. Las doncellas se asombran de que Dafne no hubiera querido vestir tan hermosas prendas. Cuando Leukippos reaparece muy amargado, las doncellas, emocionadas, le ofrecen los vestidos que Dafne rechazó. Disfrazado de mujer, tal vez conquistará su corazón, dicen con risas y burlas las dos mujeres, al abandonar la escena.

Peneios, el antiguo dios griego, encarnación del río homónimo y padre de Dafne, acude con Gaea y los pastores. Una música serena acompaña sus palabras. El anciano glorifica a la ingente montaña del Olimpo, sede de los dioses bañada por los rojizos resplandores del atardecer. Intimamente conmovido, Peneios recuerda que era antaño un dios como sus hermanos Apolo o Dioniso. Bendice el vino mientras sueña con una fiesta solemne. En tanto Gaea, más realista, comenta irónicamente las palabras de su esposo, Peneios prorrumpo en la risa sagrada del mágico Dioniso, cuya fiesta se inicia.

De pronto el bosque de olivos irradia luces rojizas. Entra Apolo vestido de boyero, equipado con su arco y su aljaba. Todos sienten que se ha acercado un ser sobrenatural. Apolo relata cómo su rebaño que pacía al pie del Olimpo, atraído por el olor de grasa quemada y leña encendida, irrumpió hacia adelante. Los toros empujaban a las vacas hacia el río. Ahora todo está tranquilo. Gaea ha triunfado: un toro salvaje, un rebaño de vacas, un vaquero motivaron los mágicos sueños de su esposo. Los pastores reciben con alegría al recién llegado y luego abandonan la escena. Apolo, ya solo, siente remordimiento de haberse excusado con una mentira para bajar a las regiones humanas.

El plenilunio, en tanto, comienza a argentar el paisaje. Dafne ofrece al extranjero el brebaje de bienvenida. Apolo, maravillado de la belleza de Dafne, se arrodilla ante ella, llamándola “hermana”. Esta aparta del dios las armas y le ofrece un manto azul circundado de luz sobrenatural. Apolo le relata sus viajes a través del cielo, en su carro tirado por nobles corceles. Dafne, fuertemente impresionada por el forastero, lo llama también “hermano”, y cuando le relata su tristeza por la despedida del sol, el recién llegado le propone seguirlo para que nunca más la obscuridad pueda separarla de sus amigos y hermanos, los árboles y las flores.

Apolo, el dios de la luz que engendra todo lo que vive, extasiado ante la niña, le confiesa su amor. El tema acórdico de pasos solemnes y modulaciones majestuosas y sublimes que caracteriza al dios, se despliega con brillo enigmático. Dafne siente y retribuye al extranjero el amor que embruja sus sentidos y exalta su alma. Apolo abraza a la hermana, envolviéndola en su manto azul, símbolo de la enorme cúpula del cielo abierto. Contrapuntísticamente se conjugan el tema melodioso de Dafne con la célula tonal acórdica del dios.

Pero de pronto Dafne se libera del abrazo y se arrepiente de su entrega precipitada. La luna se esconde detrás de las nubes. De lejos se perciben los cánticos de los hombres que piden al dios Dioniso éxtasis, encantamiento, estupefacción. Dafne confiesa a Apolo que desdeña el sentido de la fiesta. Ardientemente el dios le pide que se entregue a la luz que tanto anhela.

En este momento se acerca el cortejo de los pastores que iluminan fantásticamente la noche con sus antorchas. Algunos disfrazados como aries integran el cortejo. Del otro lado las mujeres acuden con ánforas, guiadas por Gaea. Dafne se refugia junto a su madre, mientras Apolo

se mezcla entre los hombres. Majestuosamente, Peneios canta el himno de Dioniso, acompañado por el coro. Las mujeres ofrecen vino a los hombres, mientras los disfrazados ejecutan una movida danza rítmica.

Entran las niñas con báculos adornados con flores y con ánforas llenas de vino. La última de las muchachas es Leukippos, vestido de mujer. La danza ditirámica se reanuda. Los hombres disfrazados de aries se apoderan de las bacantes. Leukippos se acerca a Dafne ofreciéndole una bebida que ella acepta porque lo cree una niña. Pero Apolo, enterado del engaño estalla en indomitable furia, con gran asombro de los pastores, que logran al fin apartar al dios. Pero cuando éste, al agitar su arco lanza suaves truenos, los pastores angustiados, creen que se descarga una tormenta y corren a los corrales, para evitar que se pierda el ganado.

Quedan sólo Apolo, Dafne y Leukippos; este último se ha quitado los vestidos femeninos e invoca a Dioniso, pidiéndole la mano de Dafne, que se cubre dolorosamente con sus velos. Leukippos solicita al extranjero que abandone los falsos vestidos de boyero. Eso, dice el dios, equivale a exigir la verdad. Sacando de su aljaba una flecha, recuerda cómo cada mañana al tirarla se hace reconocer como dios del sol. Jubilosamente Dafne saluda a Apolo, pero Leukippos cree que todo eso es falso. La niña reconoce la luz divina que arde en Apolo, pero nunca cederá a sus fulgores. Mientras que Leukippos maldice al extranjero, Apolo tira su flecha, hiriendo mortalmente al adversario y haciendo estallar simultáneamente relámpagos y truenos.

Dafne, conmovida de compasión se arroja sobre Leukippos arrojándose de no haber aceptado el amor del moribundo. Una de las expresiones más emocionantes de la obra refleja las lamentaciones apasionadas y simultáneamente poéticas de la niña. Se siente culpable de la muerte del herido y para consolarlo le ofrece todo aquello que le es grato: sus juegos, su infantil felicidad, las fuentes cristalinas, las mariposas, las flores. El compositor transforma el tema de Dafne en giros sonoros de sublime humanidad. La niña espera que los dioses que han matado a Leukippos la llamarán.

Apolo mismo, dios del sol, siente un fuerte estremecimiento y una inefable piedad. El se humaniza, en tanto que Dafne se deifica. El dios humanizado comprende que no solamente ha dado muerte a

Leukippos sino que ha herido gravemente la pulcra y suave alma de Dafne que se transformará en diosa. Invocando a Dioniso, ajeno a la fiesta, le pide que acepte a Leukippos en su séquito, para que le divierta con su flauta. Y pide a Zeus Kronion, el supremo dios helénico, que cumpla el más íntimo deseo de Dafne, transformándola en árbol. Apolo la poseerá, pero no como hombre, sino como dios, cuando metamorfoseada en magnífico árbol de laurel se yerga en las más hermosas alturas. Dafne servirá al eterno Febo Apolo, que por toda la eternidad amará a la niña, elevada para siempre a tan alta jerarquía, y la besará cada mañana con los primeros rayos del sol.

La noche se ha oscurecido por completo y cuando, levantándose Dafne corre hacia el fondo, se transforma súbitamente en un grandioso laurel, el árbol consagrado a su hermano Febo Apolo.

Mientras que el himno de Apolo respira la virilidad y el ritmo decisivo, la música se transforma en una ternura inefable. La luz de la luna irrumpe a través de las nubes, envolviendo todo en su resplandor argentado. "¡Viento, viento, juega conmigo!" canta Dafne. "¡Pájaros benditos, habita en mí! ¡Hombres... amigos, tomadme en signo de amor inmortal...!" El susurro de las hojas de árboles se refleja maravillosamente en la orquesta multicolor que habla en múltiples lenguas. A los pájaros que gorjean tiernamente se junta la nostalgia irresistible de Dafne que quiere retornar al seno del universo y su amor a Apolo. El gran tema de la naturaleza se eleva en los arcos en el momento en que la luna derrama sobre el paisaje su luz centelleante. En innumerables modulaciones se expresa el milagro de la niña que cambió su faz mortal por la imagen del árbol. Al final se oyen los tresillos característicos de la nostalgia de Dafne, entonados por las cuerdas que apenas esconden bajo su arco melodioso la contravoz ascendente de las trompas, símbolo del dios Apolo. El arpa, entretanto, entona un motivo vago que las maderas repiten y, como si las hojas cantasen el sueño de la noche de plenilunio, se escucha la voz de Dafne que reanuda desde la copa del árbol esos intervalos, sin palabras, cantados solamente con vocales: el último suspiro humano de la niña que habita ahora en la cumbre de la montaña y se ha integrado al universo. Con dulces susurros del follaje y con el gorjeo lejano de los pájaros finaliza esta bellísima página, quizá una de las más valiosas de la música moderna.



EN su hermosa casa de Viena, el futuro autor de "Dafne", me mostró su colección de figuras de Tanagra que le había sido regalada por la Municipalidad de Atenas. Strauss conoce y ama a Grecia cuyas comarcas atravesó varias veces. Tales vivencias directas y el afán de simplificar el tejido instrumental condujeron al efecto de poder evocar acertadamente un ambiente definido: el paisaje de Hélade que se reanima en los aspectos distintos de esta partitura. Si en los movimientos lentos de las sinfonías mozartianas y en fragmentos de sus óperas (aria de Susana en el jardín, "Bodas de Fígaro", último acto) sollozan los ruiseñores y alienta el suave viento nocturno de Austria, en la introducción de "Dafne", confiada a las maderas, vibra la sensación del clásico paisaje helénico: una Arcadia sonora, donde los hombres viven muy cerca de la naturaleza. Y del factor "paisaje" deriva también el don de escrutar el alma de los mitológicos habitantes de Grecia. En el monólogo de "Dafne" parece cantar el alma del árbol en vez de un corazón femenino. La escena entre Leukippos y la niña contrasta el sano deseo del hombre con la castidad inconsciente de Dafne; en cambio, el delicioso dúo de las doncellas parece reflejar musicalmente la inmortal gracia de sonrisas y actitudes propias de las diminutas terracotas de Tanagra encontradas en las tumbas griegas de la IV y III centuria a. de C. El misticismo de Gaea vive en una línea cantable, conducida con conmovedora simplicidad, reflejo del más hondo sentido telúrico, en tanto que la caracterización de Peneios evoca el dionisiaco anhelo de igualar a los dioses con sueños misteriosos y risas de estupefacción. Apolo, con su tema acórdico y marcial, enriquece la terminología sonora con atributos cósmicos. Strauss logra ahondar maravillosamente su evocación de la psiquis helénica, cuando la niña, besada por el dios, bebe, por única y última vez en su vida, del mágico manantial del amor. En sórdidos y balbuceantes acordes de los graves instrumentos metálicos repercute su casta vivencia. Nuevamente Strauss es el maestro de aislar y sensibilizar las metafísicas leyes del Eros que rigen bajo el umbral de la conciencia. Para él, "los misterios del amor son más grandes que los de la muerte", como lo expresó Oscar Wilde en "Salomé". La lucha entre sensualismo y pulcritud se decide pronto. De la orquesta se desprende el diáfano tema de la naturaleza, que es el de Dafne. Amor espiritual será su lema. La compasión femenina captada en su expresión más aquilatada en la escena de Leukippos moribundo, se refleja en deformaciones del tema de Dafne, pero pronto brotan nuevos gérmenes sonoros impregnados de subyugante poder.

Después de la invocación de los dioses por Apolo, que conjura la fuerza y el brillo rítmico de la paleta straussiana, lentamente se apagan los colores flamígeros. Un elocuente y emocionante misterio nocturno redescubre el doble aspecto del arte de Ricardo Strauss.

Un ejemplo prueba elocuentemente, qué largo fué el camino recorrido por Ricardo Strauss en 26 años de evolución artística, desde 1911, con "El Caballero de la rosa" hasta 1937 con "Dafne". En el segundo acto del "Caballero de la rosa", el compositor logra musicar las costumbres aristocráticas de la época vienesa del barroco en su símbolo visual, la rosa de plata, que Octavio entregó a Sofía, la pretendida del barón Ochs von Lerchenau. Mientras el óboe canta dulcemente el melodioso tema de Sofía, impregnado de un sentimentalidad fascinadora y muy mozartiana, la orquesta describe virtuosamente a la rosa misma, forjada de plata; es una flor artificial, en que fueron vertidas algunas gotas de óleo de rosas persas para otorgarle una fragancia atrayente. Mágicamente suena en acordes de cuarta y sexta el tema breve de la rosa, de corte impresionista, con tres flautas y tres violines solistas subdivididos y suavizados por sordinas, participando además la celesta y algunos acordes arpegiados de arpa; la figura acórdica alterna siempre con la melodía del óboe, que caracteriza los ojos azules y la nostalgia amorosa de Sofía. Strauss conjura el lenguaje debussiano, capaz de pintar el ambiente exterior y los factores circunstanciales, con su melodía lánguida que descubre lo que vibra en el corazón de la niña encantadora.

En el final de "Dafne", Strauss contrasta de igual manera lo puramente melódico del tema de la naturaleza, cantado por los arcos y su mágica contravoz en las trompas, que ascienden de los registros graves. El susurro del follaje y el murmullo del suave viento nocturno son expresados sólo por una figura "obstinada" de los arcos en los agudos, que repiten incesantemente los mismos pequeños intervalos. El tema de la naturaleza reaparece metamorfoseado en vagos pasos de arpa y entonado por el óboe como si sonara un eco lejano del alma de Dafne, tan cerca de la naturaleza embelesada. Dafne misma reanuda el tema de la naturaleza solamente con vocales, expresando simbólicamente su transformación en árbol. Vuelven entonces los medios expresivos usados simultánea y antagónicamente en un estilo realista y descriptivo debussiano, reunidos con la forma melodiosa esencialmente reducida. La substancia ha mermado a lo mínimo, a la médula musical sin perder su eficacia, ahondándose no en la subjetiva vida animica

de una niña adolescente de alta sociedad, sino en la esfera objetiva de un espiritualizado ser femenino, que cumple su deseo más fervoroso volviendo al seno del cosmos que la engendró.

Dos estilos antagónicos se compenetrán inseparablemente: el moderno, intelectual, descriptivo, impresionista y "vertical", de pura índole acórdica o arpegiada, y el antiguo, melodioso, sincero y "horizontal", forjado en largas centurias de la evolución europea, tan ennoblecido y saturado por Wolfgang Amadeus Mozart <sup>(2)</sup>.

*Buenos Aires, Setiembre de 1948*

JOHANNES FRANZE

---

(2) Transcribo, en traducción castellana, los párrafos más importantes de una carta de Ricardo Strauss recibida durante el mes de abril de año pasado. El ilustre compositor me comunica en esta carta, fechada el 1° de abril de 1947 en Lugano, Suiza, lo siguiente:

La obra artística de mi vida ha sido terminada, en cuanto a la ópera, con "Amor de Dánae" y "Capriccio". Las composiciones que siguieron, dos sonatinas para 16 instrumentos de viento, la "Metamorfosis" para 21 solistas de cuerda y el Epilogo de "Dafne", para coro "a capella" de 9 voces, son trabajos de taller, para que la muñeca de la mano derecha, libertada de la batuta, no se adormezca prematuramente. Siguiendo un deseo de mi editor Boosey & Hawkes, en Londres, terminé una versión especial de dos fragmentos para orquesta de "La mujer sin sombra" y de "La leyenda de José". Estas versiones quizá serán bienvenidas para los directores de orquesta, junto con mi nuevo vals del "Caballero de la rosa", ampliado por un epilogo instrumental.

NOTA: Este trabajo fué escrito en ocasión del estreno sudamericano de la ópera "Dafne", de Ricardo Strauss, realizado en el teatro Colón de Buenos Aires el 17 de setiembre de 1948.