Antonio Pau

RILKE Y LA MÚSICA

Editorial Trotta

Rilke y la música

Rilke y la música

Antonio Pau

E D I T O R I A L T R O T T A

LA DICHA DE ENMUDECER

Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es

ISBN: 978-84-9879-665-0
Depósito Legal: M-38845-2016

Impresión
Gráficas Cofás, S.A.

«... Me dijo que aquella mujer le había enseñado, por fin, lo que era la música. Pero creo que no fue así. Porque, en realidad, en su alma había más música que en cualquier instrumento».

María von Thurn und Taxis, *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*

CONTENIDO

RILKE ANTE LA MÚSICA

Rilke confesó siempre su incultura musical y su ineptitud para la música. En alguna carta dice que es incapaz de tararear una canción, aunque la haya oído cincuenta veces. Cuando su traductor polaco Witold Hulewicz le mandó un cuestionario, a la pregunta de si tocaba algún instrumento, Rilke, que se extendió extraordinariamente en otras respuestas, contestó rotundamente: «No. Nunca».

Rilke empezó temiendo la música. Porque Rilke, como todo poeta, era un solitario. Sabía que su obra solo podría brotar de la soledad y del silencio. Solo el silencio le permitía percibir *la melodía de las cosas* —título que dio a un conjunto de breves poemas en prosa—, esa melodía que luego lleva a sus versos.

La mayor amenaza a ese silencio creador que tan afanosamente buscaba el poeta era la música. Porque la música atrae, hechiza, seduce. A la tentación de la música solo puede responder con un enérgico *vade retro!* Porque la música empieza siendo para Rilke solo eso: una tentación de abandonar el silencio, con el riesgo de que, abandonado el silencio, quedara también abandonada la obra. Y no se puede olvidar que Rilke tuvo, a lo largo de su vida, una sola meta: culminar la obra que se sentía llamado a hacer.

Pero un día de marzo de 1900, Rilke oye en Berlín la *Missa solemnis* de Beethoven y se queda perplejo. Escribe inmediatamente un largo poema. La música se le aparece de pronto como un enigma, como algo misterioso en lo que algún día debería adentrarse.

A finales de 1912 Rilke llega a España, y las primeras semanas las pasa en Toledo. Es invierno, anochece pronto, y el poeta se encierra a leer a primera hora de la tarde en su habitación del Hotel Castilla. Entre los libros que ha traído hay uno que de pronto le ilumina la comprensión de la mú-

sica, porque la sitúa en dos mundos, el mundo visible y el invisible, los dos mundos en que vive Rilke a un tiempo, y en que viven también a un tiempo esos ángeles de El Greco que ha venido a ver a Toledo, ángeles-pájaro que transitan entre las escenas terrestres y celestes de los lienzos.

Pero hasta ahora, la relación de Rilke con la música apenas ha salido de la esfera intelectual. La ha entendido, en la medida en que puede entenderse: para el poeta, la música es un misterio, un misterio que excede el mundo material que le rodea. Le queda aún la apreciación sensible, el disfrute de la música. Y ese disfrute se producirá por el empeño de Magda von Hattingberg, la joven pianista que, conociendo la extrema sensibilidad de Rilke, no puede aceptar que el poeta no vibre con la música, y pone todo su empeño en lograrlo. Y lo logra.

Rilke se rinde, al fin, y escribe, en enero de 1918, el poema *A la música*. Muy poco tiempo antes había oído tocar el clavecín a Wanda Landowska y había hecho amistad con el compositor Ferruccio Busoni. Además, durante una larga estancia en el castillo de Duino, Rilke había asistido a los pequeños conciertos vespertinos que su amiga y protectora la princesa María von Thurn und Taxis organizaba en invierno, haciendo subir todas las tardes a unos músicos de la vecina ciudad de Trieste.

En su obra cumbre, las *Elegías de Duino*, la música adquiere el máximo valor: nos ayuda y consuela en los mayores sufrimientos de la vida y es, además, la máxima creación del hombre, la culminación de todas las artes.

La última gran obra de Rilke, *Los sonetos a Orfeo*, la dedicará al dios de la música. Un grabado con la imagen de Orfeo que toca la lira presidirá su mesa de trabajo del torreón de Muzot hasta el día de su muerte.

Cuando Rilke considera que ha culminado la obra que estaba llamado a hacer, una vez escritas las *Elegías de Duino* y *Los sonetos a Orfeo*, su obsesión por la soledad y el silencio desaparece. Sale a pasear por los viñedos del Valais, charla con los campesinos del lugar, invita a amigos a visitarle, escribe pequeños poemas cantarines en francés. Una tarde viene a Muzot una de las grandes violinistas de esos años de entreguerras: Alma Moodie. E interpreta a Bach. Rilke pasa una de las tardes más felices de su vida. Quizá la más feliz. Todo se conjuga para que sea así: ha alcanzado la meta a la que ha orientado su vida entera, vive en uno de los lugares más hermosos de Europa, tiene aún energía juvenil —está terminando la cuarentena—, y una gran violinista interpreta para él a uno de los más altos músicos de la historia. Mientras escucha las *Sonatas y partitas para violín solo*, la relación entre Rilke y la música ha llegado a su punto álgido.

Tres años y ocho meses después de esa tarde, Rilke muere de leucemia en un sanatorio de los Alpes.

LA MÚSICA, ESA SEDUCTORA

En uno de los primeros poemas de Rilke, escrito en mayo de 1898, aparece la música como una pesadilla infantil. Un músico itinerante, un *Spielmann* —que se podría traducir como *juglar*—, que toca un instrumento de cuerda, un *Saitenspiel* —que podría ser una lira—, parece arrastrar de manera irresistible al poeta.

Yo era un niño y soñaba mucho,
y aún no había conocido el mes de mayo,
cuando un hombre y su lira
cruzaron nuestro patio.
Lo miré fijamente, y entonces, ansioso...
«Madre, déjame partir...».
Al primer son de la lira
algo se desgarró en mí.

Supe, antes de que empezara el canto,
que cantaría mi vida.
No cantes, no cantes, extranjero:
que lo que cantes va a ser mi vida.
Cantas mi gozo y mi pena,
cantas mi canción, y luego
cantarás mi destino, y aún es pronto,
aunque es verdad que intento madurar,
pero aún no podría soportarlo.

Y cantó. Sus pasos resonaron luego
porque tuvo que seguir su camino.
Y cantó el sufrimiento que tuve que sufrir,

y cantó la alegría que no pude alcanzar,
y me llevó consigo, me llevó consigo,
y nadie sabe adónde me ha llevado [...]

Ich war ein Kind und träumte viel
Und hatte lange noch nicht Mai
Da trug ein Mann sein Saitenspiel
Zuhaus an unsrem Hof vorbei
Da hab ich bange aufgeschaut
Oh Mutter bitte lass mich frei
Bei seiner Laute erstem Laut
Brach etwas in mir entzwei.

Ich wusste eh sein Sang begann
Es wird mein weitres Leben sein
Sing nicht, sing nicht, du fremder Mann
Sonst stimm ich in dein Lied mit ein
Du singst mit Glück und meine Müh
Mein Schicksal singst du viel zu früh
So dass ich reif und wachs und blüh
Und ewig mit dir weiter zieh

Er sang und dann verklang sein Schritt
Er musste ewig weiter ziehn
Er sang mein Leid, das ich nie litt
Und sang das Glück, das mir entglitt
Er nahm mich mit auf seinen Weg
Und keiner weiß, wohin, wohin...

[*Werke*, Insel, Fráncfort del Meno, 1987, vol. I, p. 170*]

En otro poema evocador de la niñez, escrito en la misma época, la música aparece con el mismo influjo perturbador. El poeta evoca una escena en que la madre se sentaba al piano:

[...] tocaba una canción algunas tardes,
y el niño se quedaba confuso, inmerso en ella.
Sentado, muy quieto, su mirada grande se colgaba
de la mano de ella, curvada con anillos, y como si anduviera

* En lo sucesivo: W, seguido del volumen y la página.

trabajosamente sobre montes de nieve,
iba avanzando por las teclas blancas.

[...] denn manchen Abend hatte sie ein Lied,
darin das Kind sich seltsam tief verfing.
Es saß sehr still. Sein großes Schauen hing
an ihrer Hand, die ganz gebeugt vom Ringe,
als ob sie schwer in Schneewehn ginge,
über die weißen Tasten ging.

[W I, 385]

Un poema escrito en el verano de 1899, que pasaría a formar parte del *Libro de las imágenes*, lleva por título «Música». Es el primero de varios poemas que titulará así a lo largo de su obra. No cabe una declaración más rotunda de lo que el poeta piensa sobre la música:

La música es como una cárcel
en cuyo interior el alma se va volviendo lenta y acaba destruida.

Der Klang ist wie ein Kerker,
darin sie sich versäumt und sich versehnt.

Y unos versos más abajo añade:

Hazla callar un poco. Que tu alma en silencio
vuelva a su curso, a ese movimiento
y esa plenitud en que vivía, creciendo en saberes y en espacio [...]

Gieb ihr ein Schweigen, daß die Seele leise
heimkehre in das Flutende und Viele,
darin sie lebte, wachsend, weit und weise [...]

[W I, 379]

La música se contrapone, a lo largo de toda la obra de Rilke, al silencio. La música, que es destructora, se enfrenta al silencio, que es creador. En otro poema, titulado «Estrofas», escrito al año siguiente, el poeta rechaza la inspiración engañosa que pudiera venir de la música, y anhela otra inspiración más alta y firme:

No te dejes seducir por los sonidos,
que caen en ti desde potente viento,

espera, atento, a que tus cuerdas pulsen
unas manos que lleguen, y que eternas sean.

Lass dich von den Lauten nicht verleiten,
die dir fallen aus dem vollen Wind;
warte wachsam, ob zu deinen Saiten
Hände kommen, welche ewig sind.

[*W* I, 406]

Al año siguiente —ya estamos en 1900—, Rilke, después de asistir en Berlín a un concierto del compositor noruego Christian Sinding, escribe el poema «En la sala de conciertos». Era uno de los primeros conciertos a los que asistía, porque las veladas musicales de los jóvenes artistas de la colonia de Worpswede eran reuniones improvisadas e informales. La vivencia no puede resultarle más desoladora. Todo le fastidia: el absurdo de tener que emocionarse a una hora fija, el histrionismo de los intérpretes, el público aborregado que aplaude al unísono.

Como si no estuvieran los que callan,
la música avanzaba por las filas
de la sala, y yo sentía que se precipitaba en mí.

Y yo, en la última fila, me inclinaba
y mi silencio imaginaba voces, gritos [...].
Y me sentía acorralado detrás de centenares
de puertas cerradas firmemente,
y apenas podía recordar aquella puerta
que que se abrió [...]

Und als wären die nicht, welche schweigen,
ging sie durch die Reihen des Konzertes,
und ich fühlte: immer auf mich zu.

Und ich lehnte in der letzten Reihe,
Und mein Schweigen schuf sich Stimmen, Schreie [...]
Wieder war ich hinter hundert Türen,
Alle waren fest in Schloß gefallen,
Und ich wußte kaum mich zu entsinnen,
Welche aufging [...]

[*Tagebücher aus der Frühzeit*, Insel, Fráncfort del Meno, 1973, p. 299]

Como se ve, una metáfora —la de sentirse acorralado detrás de centenares de puertas— muy semejante a la de la música como cárcel que había expresado en el poema de 1899. El concierto de Sinding dejó en el poeta una sensación rayana en la tortura, como queda reflejado en un poema escrito al día siguiente, y que se titula «Recuerdo del concierto de Sinding». En ese poema todo es confusión, obsesión, dudas. Las preguntas se encadenan unas con otras, hasta crear una atmósfera densa, agobiante.

El aire pesa
de palabras,

Die Luft ist schwer
von Worten,

[*Tagebücher aus der Frühzeit*, p. 301]

dicen los últimos versos.

En una obrita de teatro en verso que reescribió en 1904, *La princesa blanca*, aparece de nuevo la música como algo que reblandece, que debilita. «Y tu esposo, el príncipe, ¿no se acuesta contigo?», le pregunta alguien a la princesa, y esta contesta:

Cuando al anochecer la música
le ha amansado, y ya no pide nada,
le ofrezco que venga hasta mi cama.

Wenn abends die Musik
ihn sänftigte, so daß er nichts verlangte,
so bot ich ihm mein Bett.

[W I, 223]

Si en los poemas aparece incidentalmente algún instrumento musical, va unido siempre a algún rasgo negativo: «el laúd tenebroso», «el tenebroso sonido de la lira», «el violín extraño». La voz humana, cuando canta, es «pálida y débil». Un poema fragmentario de 1913 —estamos ya al aborde del cambio de actitud que el poeta adoptará respecto de la música— empieza con un verso rotundo:

¡Confúndeme, música, con tu cólera rítmica!

Bestürz mich, Musik, mit rythmischem Zürnen!

[W II, 60]

En las cartas de estos años, los adjetivos que atribuye a la música —«adormecedora», «seductora», «tentadora», «paralizante»— revelan también su rechazo. En una carta habla del «peligro de la música»: «Un hombre puede sucumbir si en algún lugar oye, al pasar, una melodía de violín, y puede perder toda su voluntad».

La prevención de Rilke ante la música tiene una excepción. El sábado 24 de marzo de 1900, un rato antes de asistir a la interpretación de la *Missa solemnis* de Beethoven, había escrito un breve poema en que se ponía en guardia a sí mismo:

No te dejes seducir por los sonidos...

Lass dich von den Lauten nicht verleiten...

[*W* III, 677]

Pero esa misma tarde, al volver a su casa, escribió en el diario: «He encontrado especialmente magnífico el júbilo que emanaba del credo y del gloria». Y a continuación escribió este poema, que es una bella descripción de la música coral: voces que parecen descender de los ángeles, y voces que parecen ascender de las arpas.

Alta conjunción de sones jubilosos
que quiere atravesar la puerta de los cielos,
voces que se alzan verticales, pasarelas...
Y de pronto se calman tempestades.
De las luminosas frentes de los ángeles
caen los sones, dócilmente, en la muerte.
Otros júbilos se alzan de las arpas
aunque menos fogosos y candentes.
Viene de plata una luz tenue y se posa
en las palabras, como en valles sombríos,
y parecen pequeñas y delgadas
como muchachas con los rostros dulces.
Y las muchachas sienten todas
cómo el amor, plateadamente, las une,
y sus voces se juntan a intervalos,
luminosas, y agotadas sus lágrimas.

Y lo que antes fue confusión, entretejida
de palabras confusas, se transforma en silencio,
más bello y más sereno,
y millones de manos lo alzan a lo alto.

Aus dem hohen Jubelklanggedränge,
welches durch des Himmels Tore will,
steigen steile Stimmen, Übergänge, —
und auf einmal sind die Stürme still.
Von der Engel lichten Stirnen warfen
sich die Töne willig in den Tod;
andre Jubel steigen in den Harfen,
nicht so ungestüm und rot.
Silber kommt und legt sich leisern Lichts
in die Worte wie in dunkle Täler,
und sie scheinen alle kleiner, schmäler
und wie Mädchen sanften Angesichts.
Aber diese Mädchen fühlen alle,
wie die Liebe silbern sie vereint,
und sie reichen über Intervalle
sich die Stimmen, licht und ausgeweint.

Und was früher Wirrnis war, verwoben
in die Worte Wonneungewohnter,
wird jetzt stiller, schöner und geschonter
tausendhändig in den Glanz gehoben!

[*W* III, 677]

Aun así, al entusiasmo por la música de la *Missa solemnis* lo supera el entusiasmo que el poeta siente hacia el silencio. Por mucha fascinación que le hayan producido las voces, más le fascina el silencio que ha seguido a la interpretación. El silencio, como dice el penúltimo verso, es «más bello y más sereno».

Seis meses más tarde de oír a Beethoven, Rilke fue a Hamburgo con el grupo de artistas de Worpswede al estreno de una obra de teatro de Hauptmann, y allí mismo decidieron asistir a la representación de *La flauta mágica*. El entusiasmo que le había producido la obra de Beethoven no se repite con Mozart. Reconoce, es verdad, «los ricos acordes armónicos» de la partitura, pero lo demás es crítica: «Los personajes cómicos resultan increíblemente patosos, tontos y majaderos. Todo era grotescamente bufo».

La obsesión de Rilke por el silencio le llevó a tener una fobia constante: los instrumentos musicales de los vecinos. En un poema de 1903, titulado simplemente «El vecino», se trata del violín. Rilke se había alojado, a lo largo de su vida permanentemente nómada, en docenas de habitaciones modestas de pensiones y casas de alquiler, a las que llegaban todos

los ruidos de los vecinos. El poema tiene un evidente trasfondo trágico: esos violines que molestan al poeta, han salvado quizá a sus dueños de la desesperación y de la muerte.

Violín extraño, ¿acaso me persigues?
En cuántas ciudades lejanas
tu noche solitaria habló a la mía.
¿Era siempre el mismo el que tocaba? ¿Eran cientos?

Hay en todas las ciudades grandes
seres que, sin ti, ya se habrían ido
a perderse en los ríos.
¿Y por qué tengo que estar siempre cerca?

¿Por qué soy siempre el vecino de esos
que angustiados te obligan a cantar
y a decir: la vida pesa más
que el peso de las cosas todas?

Fremde Geige, gehst du mir nach?
In wieviel Städten schon sprach
deine einsame Nacht zu meiner?
Spielen dich hunderte? Spielt dich einer?

Giebt es in allen großen Städten
solche, die sich ohne dich
schon in den Flüssen verloren hätten?
Und warum trifft es immer mich?

Warum bin ich immer der Nachbar derer,
die ich bange zwingend zu singen
und zu sagen: Das Leben ist schwerer
als die Schwere von allen Dingen.

[*W* I, 392]

En otros casos, el ruido no procede de un vecino violinista, sino de un pianista aficionado. En una carta de 10 de marzo de 1913, le escribe a la princesa María von Thurn und Taxis: «Ya empezaba, por fin, a serenarme en mi nuevo domicilio [el poeta se acababa de trasladar, a finales de febrero, al que sería su último domicilio en París: el número 17 de la calle Campagne-Première]. Por la mañana me senté en el sillón, miré satisfecho lo que me rodeaba, y me dije a mí mismo: bueno, ya está todo. Y en

ese momento empezó a sonar el piano del vecino. Qué estúpido y malvado azar me persigue: en Venecia son los niños, en Duino el viento, y aquí, este borrego de vecino que quiere divertirse». La princesa, que procura tomarse a broma, para quitarles importancia, las continuas quejas que hay en las cartas de Rilke, le contesta con humor: «Mate a ese hombre, sin más. Coja una honda, como David, y cárguese a ese criminal».

Resulta llamativo que la actitud de Rilke respecto de las artes plásticas sea tan distinta de su actitud ante la música. El poeta se integró plenamente en la colonia de artistas de Worpswede, formada por pintores y escultores —entre estos últimos encontraría a Clara Westhoff, con la que se casaría en la primavera de 1901—, y escribió sobre todos ellos el libro *Worpswede*, publicado en 1902.

En este libro —en el que pasa revista a la vida y la obra de una decena de pintores, con un clamoroso silencio sobre Paula Modersohn-Becker— hay algunas alusiones a la música. Cuanto analiza la obra de Fritz Overbeck, afirma que sus cuadros son lo contrario de la música: porque la música «disuelve todo lo existente en meras posibilidades, y estas posibilidades crecen y crecen y se multiplican miles de veces, hasta convertir el mundo en una masa amorfa y oscilante, en un mar inabarcable de posibilidades, de las cuales no se puede echar mano de ninguna». «Sin embargo, en sus cuadros —sigue refiriéndose a Overbeck— todo es realidad, plena, densa. Incluso sus cielos son cosas [...]». Y cuando Rilke se detiene a analizar la obra de Hans am Ende, afirma que este pintor «pinta música. No tiene la mirada de un pintor ni el oído de un poeta, sino que vive arrebatado por la música, elevado y arrastrado por ella». Y añade más adelante: «La pintura de Hans am Ende es en realidad música, música de cornos y de arpas, algo que oscila, que se mueve, que desaparece». Hans am Ende era el más próximo al impresionismo de los pintores de Worpswede. Lo que Rilke echa de menos son los perfiles nítidos del paisaje, los contornos cerrados de las cosas, tan presentes en los demás pintores de la colonia.

Poco tiempo después de su estancia en Worpswede, el poeta se trasladó a París a vivir junto a Rodin, del que sería secretario durante unos meses —un secretario bastante desordenado y arbitrario—, y sobre el escultor escribió una excelente monografía, *Rodin*, publicada en 1903. En la misma época proyectó escribir un libro sobre el pintor español Ignacio Zuloaga, pero parece que el pintor no le dio las facilidades que la hubieran hecho posible, y además el entendimiento entre ellos, por razón del idioma, fue escasa.

En una carta de 8 de agosto de 1903 dirigida a Lou Andreas-Salomé, Rilke, después de exaltar la obra de Rodin, escribe que la escultura es «lo

contrario de la música, porque esta transforma las realidades visibles del mundo cotidiano y las desmaterializa hasta convertirlas en una pura apariencia fluida y sin peso». Este reproche que dirige a la música hay que entenderlo en el contexto en que Rilke lo escribe. Por esas fechas, el poeta está entrando en la etapa más objetiva de su obra, la del poema-cosa, el *Ding-Gedicht*, en la que el autor trata de reproducir los objetos en el poema con la mayor precisión. Por otro lado, ha empezado su admiración, rayana en la veneración, por Cézanne, que quedará pronto reflejada en un conjunto de cartas enviadas a su mujer, Clara Westhoff, y que muchos años más tarde se publicarían con el título de *Cartas sobre Cézanne* (1952). En una de esas cartas, el poeta manifiesta haber aprendido del pintor francés la «objetividad ilimitada» (*unbegrenzte Sachlichkeit*).

Es fácil imaginar que en esta etapa del poema-cosa, la música se lleva la peor parte. Dos poemas son, desde su mismo título, los más significativos: «La isla de las sirenas» y «Encantamiento de serpientes». El primer poema relata el episodio en que Ulises y sus compañeros son atraídos en alta mar por el canto de unas muchachas con cuerpo de pájaro —que el poema convierte en sirenas—. La música aparece en los versos de Rilke —al igual que en los de Homero— como algo que engaña y destruye la voluntad de los navegantes. En el poema se habla de «el canto que nadie resiste» (*der Gesang, dem keiner widersteht*).

«Encantamiento de serpientes» contiene otra escena que pone de relieve el efecto engañoso de la música: en este caso, la del flautista indio que hipnotiza a la serpiente. La flauta, dice el poema —y entiéndase *la música*— «arrulla, ablanda, excita, lisonjea». Y añade:

> Así el indio
> te ha infundido una extrañeza
> en la que mueres. Como si un cielo candente
> cayera sobre ti [...]
>
> *So hat der Inder*
> *dir eine Fremde eingeflößt,*
> *in der du stirbst. Es ist als überstürze*
> *glühender Himmel dich. [...].*

[*W* I, 594]

Ese temor a la música que siente el poeta se adentra incluso en la primera década del siglo, y aparece de manera particularmente explícita en una carta dirigida a Sidie Nadherny el 13 de noviembre de 1908, en la

que le dice: «Algún día podré soportar la música: cuando sepa que dentro de mí hay un núcleo de existencia que no podrá ser perturbado, y no quede yo ya a merced de ella, de universo en universo. Cuando sienta en mí suficiente fuerza de gravedad para soportar lo que la música representa: entonces dejaré que su movimiento vibre a través de mí».

Ese día llegó. Su obra ya estaba hecha, y su temor de que la música le disipara y le alejara de la meta, había desaparecido. En un poema francés de sus últimos tiempos pudo escribir sin preocupación:

Toda música es una partida
no hacia nosotros, sino hacia el espacio...
Para obtener su gracia
hay que aceptar su lejanía.

Toute musique est un départ
non vers nous, vers l'espace...
pour bien obtenir sa grâce
il faut consentir à l'écart.

[*W* II, 707]

EL SILENCIO

La búsqueda de la soledad y del silencio es una constante en la vida de Rilke, búsqueda que no es una meta en sí misma, sino un camino hacia la creación poética. Ya había dicho en uno de sus primeros poemas, el que encabeza el libro *Para festejarme* (publicado en 1899), que su máximo deseo era convertir su vida en un «silencioso diálogo de las horas cotidianas con la eternidad» (*leise Dialoge täglicher Stunden mit der Ewigkeit*). En el *El Libro de Horas* (que empezó a escribir a finales de 1899 y se publicó en 1905), el silencio, «el gran silencio», es el trasfondo de las oraciones que se van desgranando a lo largo de la obra. Solo el silencio hace posible la aproximación a Dios —Dios que está a su vez «rodeado» de silencio («¡Cuánto silencio entorno a un dios!» [*Welche Stille um einen Gott!*], dirá en uno de sus últimos poemas)—:

Si al menos una vez se hiciera un gran silencio.
Si todo lo casual y aproximado
callara, y esa risa cercana,
y el murmullo de mis propios sentidos
no me impidieran tanto despertar.

Entonces yo podría, de mil formas diversas,
pensarte y bordearte y poseerte
(tan solo lo que dura una sonrisa), y así darte
como un regalo hacia la vida toda
en gratitud.

Wenn es nur einmal so ganz stille wäre.
Wenn das Zufällige und Ungefähre

verstummte und das nachbarliche Lachen,
wenn das Geräusch, das meine Sinne machen,
mich nicht so sehr verhinderte am Wachen -

Dann könnte ich in einem tausendfachen
Gedanken bis an deinen Rand dich denken
und dich besitzen (nur ein Lächeln lang),
um dich an alles Leben zu verschenken
wie einen Dank.

[*W* I, 256]

En otro poema del mismo libro, el poeta se presenta ante Dios revestido de silencio, «vestido con un traje de silencio» (*in einem Kleid aus Stille*):

Soy yo; no temas. ¿No oyes acaso
cómo irrumpo en ti con todos mis sentidos?
Mis sentimientos, que encontraron alas,
giran, blancos, en torno de tu rostro.
¿No ves cómo mi alma
se acerca a ti vestida con traje de silencio?
¿Y mi rezo, no madura acaso, como un árbol,
en mayo, ante tus ojos?

Ich bin, du Ängstlicher. Hörst du mich nicht
mit allen meinen Sinnen an dir branden?
Meine Gefühle, welche Flügel fanden,
umkreisen weiß dein Angesicht.
Siehst du nicht meine Seele, wie sie dicht
vor dir in einem Kleid aus Stille steht?
Reift nicht mein mailiches Gebet
an deinem Blicke wie an einem Baum?

[*W* I, 264]

El poema que mejor sintetiza el proceso creador, tal como Rilke lo concibe, es uno de los primeros que forman el libro *Para festejarme*. La previa fase ascética que, a juicio del poeta, requiere la obra, se centra en el silencio: el poeta, primero, debe callar (*sei still*), y luego, una vez que el silencio le haya hablado (*wenn dir einmal das Schweigen sprach*), enton-

ces debe entregarse a las cosas, a la vida, y debe entregarse con todos sus sentidos y con toda su mente. Las dos últimas palabras, esas «cosas pensativas» (*sinnende Dinge*), son una hipálage: es evidente que no son las cosas las que piensan, sino el poeta el que piensa sobre ellas.

En escucha y en asombro puros,
mantente silenciosa, honda vida mía,
que ya sabes lo que quiere el viento
antes aún de que los abedules tiemblen.

Y cuando una vez te haya hablado el silencio,
deja que prevalezcan tus sentidos.
Entrégate y confíate a cada soplo leve;
que él te amará y te acunará.

Y luego, alma mía, ensánchate, más y más,
y logra conquistar la vida,
ensánchate como un traje de fiesta
sobre las cosas pensativas.

Vor lauter Lauschen und Staunen sei still,
du mein tieftiefes Leben;
dass du weisst, was der Wind dir will,
eh noch die Birken beben.

Und wenn dir einmal das Schweigen sprach,
lass deine Sinne besiegen.
Jedem Hauche gieb dich, gieb nach,
er wird dich lieben und wiegen.

Und dann meine Seele sei weit, sei weit,
dass dir das Leben gelinge,
breite dich wie ein Federkleid
über die sinnenden Dinge.

[W I, 154]

El valor del silencio en el proceso creador está también presente en las *Cartas a un joven poeta*. En la carta de 29 de octubre de 1903, escrita al poco tiempo de llegar a Roma, donde vivirá unos meses, le dice: «Dentro de pocas semanas me alojaré en un cuarto silencioso y sencillo

—una antigua galería perdida en lo más recóndito de un gran parque y oculta a la ciudad, a su bullicio y a sus azares—. Ahí permaneceré durante todo el invierno, gozando de esa gran quietud, de la cual espero el regalo de algunas horas buenas y fecundas».

La carta de 12 de agosto de 1904 describe el misterioso momento creador: hay «una pausa llena de silencio», y en medio de ella «se alza lo nuevo»: «Pues son esos los momentos en que algo nuevo, algo desconocido, entra en nosotros. Nuestros sentidos enmudecen, encogidos, espantados. Todo en nosotros se repliega. Surge una pausa llena de silencio, y lo nuevo, que nadie conoce, se alza en medio de todo ello y calla...».

En la misma carta le recomienda al *joven poeta* que no interfiera en el proceso creador que se va desarrollando dentro de él. Rilke acude a la metáfora de la gestación y el alumbramiento, el parto (*Gebären*): «Deje que las cosas evolucionen por sí mismas, en silencio, sin estorbo alguno. Como todo progreso, este ha de surgir desde dentro, desde lo más profundo, sin ser apremiado ni acelerado por nada. Todo consiste en llevar algo dentro hasta su conclusión, y luego darlo a luz; dejar que cualquier impresión, cualquier sentimiento en germen, madure por entero en sí mismo, en la oscuridad, en lo indecible, inconsciente e inaccesible al propio entendimiento: hasta quedar perfectamente acabado, esperando con paciencia y profunda humildad la hora del alumbramiento.

»En eso no cabe medir el tiempo. Un año no tiene valor y diez años no son nada. Ser artista es no calcular, no contar, sino madurar como el árbol que no apremia su savia, sino que permanece tranquilo y confiado bajo las tormentas de la primavera, sin temor a que tras ella tal vez nunca pueda llegar otro verano. A pesar de todo, el verano llega. ¡Acaba llegando!».

En la carta de 23 de diciembre de 1903, el silencio vuelve a ser una condición ineludible para la aproximación a Dios, como lo era en *El Libro de Horas*: «Así como las abejas liban y juntan la miel, también nosotros extraemos de todo lo más dulce para edificarle a Él. Podemos iniciarlo también con lo ínfimo. Con lo que menos presencia tenga, siempre que se haga por amor. Con el trabajo y luego con el reposo. Con silencio. Con una pequeña y solitaria alegría».

Esta misma evolución que va del silencio a la plenitud creadora está presente en el poema «La enamorada» (*Die Liebende*), cuando el poeta describe el enamoramiento. La enamorada ha pasado del «silencio, como el de una piedra» (*meine Stille war wie eines Steines*), a convertirse en una ofrenda puesta en manos del amado.

Sí, tengo ansia de ti. Resbalo
y me pierdo de mis propias manos,

sin esperanza de negarte nada
de cuanto viene a mí, de ti,
grave, imperturbable, inflexible.

En aquel tiempo, qué soledad la mía.
Nadie me llamaba, nadie me traicionaba.
Mi silencio era como el de una piedra,
sobre la que el arroyo arrastrara su murmullo.

Pero ahora, en estas semanas de primavera
algo me ha desprendido lentamente
del año oscuro y de su inconsciencia.
Algo ha entregado mi vida palpitante
en las manos de alguien
que no sabe quién era yo ayer mismo.

Ja ich sehne mich nach dir. Ich gleite
mich verlierend selbst mir aus der Hand,
ohne Hoffnung, daß ich Das bestreite,
was zu mir kommt wie aus deiner Seite
ernst und unbeirrt und unverwandt.

... jene Zeiten: O wie war ich Eines,
nichts was rief und nichts was mich verriet;
meine Stille war wie eines Steines,
über den der Bach sein Murmeln zieht.

Aber jetzt in diesen Frühlingswochen
hat mich etwas langsam abgebrochen
von dem unbewußten dunkeln Jahr.
Etwas hat mein armes warmes Leben
irgendeinem in die Hand gegeben,
der nicht weiß was ich noch gestern war.

[*W* I, 377]

En el poema titulado «El silencio» (*Die Stille*) es precisamente donde el silencio resulta más perceptible, probablemente porque el autor lo contrapone a los más insignificantes sonidos, pero también por los aciertos expresivos que el poema contiene, como esa alusión a «la seda del silencio» (o, literalmente, «el silencio sedoso» [*die seidene Stille*]):

Escucha, amada, alzo las manos,
¿oyes?: un mumullo...
¿Qué gestos tiene que hacer el solitario
sin arrastrar el tumulto de las cosas?
Escucha, amada, cierro los párpados,
y también *este* murmullo llega a ti.
Escucha, amada, los alzo de nuevo...
... pero ¿dónde estás?

La presión de mi gesto más mínimo
queda visible en la seda del silencio.
Indeleble, el estremecimiento
más leve se imprime en el telón del paisaje.
Llevados por mi soplo se alzan y descienden
las estrellas.
A mis labios llegan aromas a beber
y reconozco las manos
de ángeles lejanos.
Solo en ti pienso: en ti,
a quien no veo.

Hörst du, Geliebte, ich hebe die Hände —
hörst du: es rauscht...
Welche Gebärde der Einsamen fände
sich nicht von vielen Dingen belauscht?
Hörst du, Geliebte, ich schließe die Lider
und auch das *ist Geräusch bis zu dir.*
Hörst du, Geliebte, ich hebe sie wieder...
... aber warum bist du nicht hier.

Der Abdruck meiner kleinsten Bewegung
bleibt in der seidenen Stille sichtbar;
unvernichtbar drückt die geringste Erregung
in den gespannten Vorhang der Ferne sich ein.
Auf meinen Atemzügen heben und senken
die Sterne sich.
Zu meinen Lippen kommen die Düfte zur Tränke,
und ich erkenne die Handgelenke
entfernter Engel.
Nur die ich denke: Dich
seh ich nicht.

[*W* I, 379]

Se ha escrito que esos «gestos» (*Gebärde*) del poeta son los poemas. El más mínimo poema —habría que entender, por tanto— queda grabado de manera visible en la seda del silencio (*bleibt in der seidenen Stille sichtbar*, literalmente «el sedoso silencio»): el más mínimo poema es indeleble, indestructible (*unvernichtbar*). Resulta llamativo en estos versos que los ángeles se acerquen al poeta y que, sin embargo, la amada se aleje, lo que no deja de tener un profundo sentido si se tiene en cuenta la vida y la *Weltanschauung* del poeta, obsesionado por la presencia de los ángeles y en fuga permanente de las mujeres.

Pero lo extraordinario de este poema es su trasfondo de silencio. A lo largo de los versos se percibe el silencio, un silencio en que resuenan murmullos (*Geräusche*) —provocados por los levísimos gestos del poeta, como alzar la mano o parpadear— y ese soplo —aliento, respiración (*Atemzüge*)— del poeta que hace moverse las estrellas.

Pero el silencio no es solo un requisito del proceso creador. El silencio es también la fuente del lenguaje. En un poema-dedicatoria de 1924 escribe:

Callar. Quien calla interiormente
toca la raíz de las palabras.
Algún día, cada sílaba que crezca
en el silencio se trocará en victoria.

Schweigen. Wer inniger schwieg,
rührt an die Wurzeln der Rede.
Einmal wird ihm dann jede
erwachsene Silbe zum Sieg.

[*W* II, 258]

Y en otro poema-dedicatoria del mismo año, este a su traductor polaco Witold Hulewicz, escribe:

Felices los que saben que tras todas
las lenguas se oculta lo indecible;
desde allí, la grandeza
se torna gozosa perfección.

Glücklich, die wissen, daß hinter allen
Sprachen das Unsägliche steht;
daß, von dort her, ins Wohlgefallen
Größe zu uns übergeht!

[*W* II, 259]

Hay unos versos inacabados —que más parecen una reflexión apuntada apresuradamente— de los últimos tiempos, en que el poeta va más allá del silencio: son los «excesos» —literalmente «sobrepesos» (*Übergewichte*)— de silencio:

Qué excesos de silencio
deben de habitar en el espacio...
¡Que nos parezca que las estrellas permanecen en silencio
[en el ruidoso éter!

Welche Übergewichte von Stille
müssen im Weltraum wohnen....
Da uns die Sterne schweigende schienen im angeschrieenen Äther!

[*W* II, 134]

Muchos años antes, en 1907, había escrito Rilke estos dos versos de la misma sutileza, en que el silencio contiene ecos remotos:

Cuánta sombra y qué rumores guarda este instrumento
del bosque del que viene su madera.

Wie dunkeln und rauschen im Instrument
Die Wälder seines Holzes.

[*W* II, 209]

LA MELODÍA DE LAS COSAS

La idea de que las cosas emiten una melodía —o un sonido (*Klang*), o una voz (*Stimme*), o una música (*Musik*)— está en el centro del pensamiento poético de Rilke, y aparece ya expresada en textos tempranos. En el año 1898 escribió un conjunto de breves prosas poéticas con ese título: *Notas sobre la melodía de las cosas*. Solo cuando el poeta se entrega «a la escucha y al asombro», puede captar esa melodía y convertirla en canción —también la idea del poema como canción (*Lied*) está presente a lo largo de su obra y da título a multitud de composiciones—. En varias ocasiones habla Rilke del *lauschender Sinn* que es propio del poeta, y que no es tanto el «sentido del oído« como el «sentido de la escucha».

«Me gusta tanto cómo cantan las cosas», dice un verso de *El Libro de Horas*:

Me asustan tanto las palabras de los hombres.
Lo saben decir todo tan claro:
esto se llama *perro*, y eso, *casa*,
y el principio está aquí, y ahí está el fin.

Me asusta su modo de decir, su juego en broma;
saben todo lo que es y lo que ha sido;
no hay montaña alguna que pueda sorprenderlos;
su finca y su jardín lindan con Dios.

Pero quiero avisaros y oponerme: estaos lejos.
Me gusta tanto cómo cantan las cosas.
Si las tocáis vosotros, quedan quietas y mudas.
Vosotros me matáis todas las cosas.

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn, und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.

[*W* I, 194]

Varias de las *Notas sobre la melodía de las cosas* son reflexiones sobre el silencio, sobre la contraposición de la voz del poeta y las voces que le rodean, y sobre esa «gran melodía», o «coro», o «gran orquesta» que es el sonido de la vida, y que solo los solitarios perciben —y por tanto, los poetas, que son los solitarios por antonomasia—:

> XVI. Siempre vela detrás de ti una vasta melodía, tejida de miles de voces, en la que solo encuentra espacio de cuando en cuando tu propia voz. Saber cuándo has de alzar tu voz: ese es el secreto de tu soledad: el mismo secreto del arte que contiene una revelación verdadera: se trata de dejarse caer desde la altura de las palabras sobre la única y común melodía.
>
> XX. Si no es así, si no hay un dolor profundo que imponga el silencio por igual a los hombres, habrá uno que oiga un poco más y otro un poco menos la poderosa melodía del fondo. Y habrá muchos que no la oigan en absoluto. Son como árboles que han olvidado sus raíces, y creen que el rumor de sus ramas es su fuerza y su vida. Muchos no tienen tiempo para oír. No toleran ninguna hora en torno a ellos. Son los pobres apátridas, que han perdido el sentido de la existencia. Tocan las teclas del día, e interpretan siempre la misma melodía, monótona y perdida.
>
> XXI. Si queremos ser, por tanto, los iniciados de la vida, tenemos que reflexionar sobre dos cuestiones: primero, la gran melodía, en la que actúan las cosas y los perfumes, los sentimientos y

los pasados, los crepúsculos y las nostalgias. Y luego, las voces individuales, que completan y culminan ese gran coro.

Y si se trata de una obra de arte —es decir, de una imagen de la vida profunda, que va más allá del momento y abarca todas las vivencias posibles de todos los tiempos—, para crearla es necesario poner en relación justa y equilibrada ambas voces, la voz individual de una hora dada, y la del grupo de seres en que aquella se halla.

XXII. Para alcanzar esa meta, es necesario haber reconocido ambos elementos de la melodía de la vida en sus formas primitivas. Es necesario haber desgranado el atronador rugido del mar en latidos de olas, y haber encontrado en el ovillo enredado de las conversaciones diarias la línea viva que las sostiene a todas. Es necesario poner uno junto a otro los colores puros para aprender sus contrastes y sus afinidades. Hay que haber olvidado todo por amor a lo importante.

XXX. Y precisamente los solitarios son los que tienen una parte más grande en la comunidad. Ya he dicho antes que unos perciben mejor y otros peor la melodía de la vida; por eso tienen, correlativamente, una mayor o una menor tarea en la gran orquesta. El que perciba la totalidad de la melodía, será a la vez el más solitario y el más comunitario. Pues oirá lo que nadie oye, y eso solo sucede porque él capta en su plenitud lo que los otros oyen oscuramente y con lagunas.

[W V, 421]

Al poco de escribir las *Notas sobre la melodía de las cosas*, dijo Rilke en una conferencia pronunciada en Praga en el invierno de 1898: «El arte me parece que consiste en una comprensión de las cosas, de todas las cosas, las pequeñas y las grandes, y en ir acercándose a ellas en un continuo diálogo hasta llegar a las últimas y más silenciosas fuentes de la vida. Los secretos de las cosas se funden entonces con la intimidad del poeta y se hacen, para él, sonoros».

En todos los poemas en prosa —alemanes y franceses— queda de manifiesto el rasgo más peculiar de la poesía de Rilke: esa extrema sutileza que procede de los ecos que la realidad produce en el autor. Rilke vibra ante lo que ve —habría que decir, con mayor precisión, ante *lo que oye*—. Sus poemas son vibraciones interiores. «Hasta lo más silencioso e inaprehensible de la naturaleza tiene en nosotros una equivalencia sensible (*sinnliches Äquivalent*)», escribió. Es muy revelador que el poeta aluda con

frecuencia a la música de cuerda —*Saitenspiel*—. Es la mejor metáfora de su sensibilidad poética: la cuerda vibra al más mínimo roce.

En «Canción para Helene», escrita en junio de 1898 en un ejemplar de *Adviento* de su amiga rusa Helene Voronina, escribe Rilke:

Necesitamos todos una lluvia caliente
como la que ha caído, ruidosa, en estas noches;
así tiene el cielo que poner sus manos,
como música de cuerda, en nuestras almas.

Wir alle brauchen solchen warmen Regen
wie er in diesen Nächten lauten fiel, —
so muß der Himmel seine Hände legen
in unsrer Seelen sanftes Saitenspiel.

[*W* VI, 1224]

En la «Canción de amor», que forma parte de los *Nuevos poemas* (1907), los amantes son dos cuerdas de un mismo violín, y un violinista («¿Qué violinista nos tiene entre sus manos?», se pregunta el poeta) logra sacar de las dos cuerdas «una sola voz»:

¿Cómo podría yo retener mi alma, y que no llegara
a rozar la tuya? ¿Cómo podría alzarla,
por encima de ti, y que llegara a las cosas?
Oh, cómo me gustaría alojarla
en un lugar perdido, disimulada en sombra,
donde reine el silencio,
y donde resonara cuando tu hondura vibre.
Pero todo lo que nos roza, a ti y a mí
nos une, como el arco del violín consigue
sacar de dos cuerdas una sola voz.
¿En qué instrumento estamos los dos tensos?
¿Qué violinista nos tiene entre sus manos?
Oh canción dulce.

Wie soll ich meine Seele halten, daß
sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie
hinheben über dich zu andern Dingen?
Ach gerne möcht ich sie bei irgendwas
Verlorenem im Dunkel unterbringen

an einer fremden stillen Stelle, die
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.
Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Geiger hat uns in der Hand?
O süßes Lied.

[*W* I, 482]

Con todo su aparente lirismo, este poema refleja con la mayor crudeza una preocupación que Rilke tuvo a lo largo de su vida: que las mujeres no fueran un obstáculo para su obra; dicho en los términos de este poema: que su alma «no llegara a rozar» el alma de la amada. «¿Cómo podría alzarla, / por encima de ti, y que llegara a las cosas?», se pregunta. Téngase en cuenta que esas «cosas» son los poemas. El poeta tiene que pasar «por encima» de la mujer para llegar al poema. Lo que realmente le importa a Rilke es el poema. Por esta razón, Rilke no llegó a escribir verdadera poesía amorosa.

Las últimas vivencias de Rilke en relación con la música, anteriores a su viaje a España, se refieren al canto gregoriano. En una carta dirigida a Clara el 3 de junio de 1907, le dice: «Ayer estuve en Notre-Dame y oí de nuevo el canto gregoriano, que llenó como una fabulosa corriente toda la estructura interior del templo». En otra carta dirigida a Clara el 3 de noviembre de 1909 escribe: «La semana pasada estuve en casa de Rodin. Ha comprado un fonógrafo. La marquesa lo activó, y al artefacto empezó a girar en redondo. Fue algo extraordinario. Habían adquirido un par de discos de viejo canto gregoriano, que parece que, además del que se los vendió, solo los tiene el papa. Una voces cantaron, o más exactamente, lloraron un réquiem del siglo XIII o del XIV. Era como el viento que soplara por una ranura del mundo. Yo dije cuando terminó: *C'est large comme le silence*».

No hay aún, como resulta de esas cartas, admiración hacia la música. En ningún momento deja traslucir que el canto gregoriano le impresione o le entusiasme. En la primera carta hay poco más que una observación casi arquitectónica —el canto llenaba toda la estructura interior del templo—, y en la segunda hay una observación casi física —el canto parecía un soplo de aire que atravesara una gran ranura—.

Son los años en que Rilke está escribiendo su única novela, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. En esa novela hay solo dos incisos musicales,

uno se refiere a Abelone —ese desvaído amor del joven Malte— y el otro se refiere a Beethoven. Hay también una frase aislada que refleja con toda precisión la idea que el poeta tenía de la música: «Sin comprender el peligro —escribe, refiriéndose a ciertos personajes de la novela—, se dejan arrebatar por los mensajes casi mortíferos de la música».

Los episodios musicales de Abelone y Beethoven están presididos por el silencio. Rilke describe el primero así:

> De repente hubo un silencio. Hubo un silencio que nadie antes hubiera creído posible: se extendía, se tensaba, y en el silencio elevó ella la voz. Era una voz fuerte, llena y, sin embargo, no era pesada; de una pieza, sin quiebros, sin costuras. Era una canción alemana desconocida. La cantaba de un modo extrañamente sencillo, como algo necesario. Cantaba:
>
> Tú, a quien no digo que en la noche
> estoy tendida, llorando,
> tú, cuyo solo existir me desfallece
> como una cuna.
> Tú, que no me dices cuando velas
> por mí:
> ¿cómo podríamos soportar
> este esplendor
> sin acallarlo?
>
> Mira los amantes:
> apenas empiezan a hacerse confidencias
> y ya se están mintiendo.
>
> *Du, der ichs nicht sage, daß ich bei Nacht*
> *weinend liege,*
> *deren Wesen mich müde macht*
> *wie eine Wiege.*
> *Du, die mir nicht sagt, wenn sie wacht*
> *meinetwillen:*
> *wie, wenn wir diese Pracht*
> *ohne zu stillen*
> *in uns ertrügen?*
>
> *Sieh dir die Liebenden an,*
> *wenn erst das Bekennen began,*
> *wie bald sie lügen.*

Otra vez el silencio. Dios sabe quién lo hacía. Luego las gentes se movieron, se entrechocaron, se disculparon, tosieron. Y ya iban a pasar a un rumor general que borrara el silencio, cuando de pronto surgió la voz de nuevo, decidida, amplia, urgente:

Tú haces mi soledad. Solo a ti puedo transformarte.
Eres un rato tú, luego un murmullo,
luego un perfume sin rastro.
Ay, en mis brazos lo he perdido todo,
pero tú solo renacerás de nuevo:
porque nunca te he retenido, te conservo.

Du machst mich allein. Dich einzig kann ich vertauschen.
Eine Weile bist du's, dann wieder ist es das Rauschen,
oder es ist ein Duft ohne Rest.
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren:
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.

Nadie lo había esperado. Todos quedaron como agachados bajo esa voz.

[W VI, 936]

El segundo episodio musical de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* se refiere a Beethoven. Rilke no lo nombra. Se limita a aludir a «aquel a quien un dios cerró el oído para que no oyera otro sonido que no fuera el suyo». «El suyo» se refiere al del dios. Ese dios le cerró el oído, sigue diciendo Rilke, «para que no se equivocara por lo turbio y fugaz de los ruidos» (*das Trübe und Hinfällige der Geräusche*). «Él, en quien estaba la claridad y la duración; para que solo los sentidos, libres del ruido, le trajeran el mundo en silencio, un mundo, expectante, inacabado, anterior a la creación del sonido».

En este segundo episodio musical de *Los apuntes* vuelve la idea tan reiterada por Rilke: solo del silencio puede brotar la obra creadora —sea musical o poética—.

UNA LECTURA LE DESVELA LA MÚSICA

Rilke entendió la música en Toledo, leyendo a Fabre d'Olivet, un ocultista francés de finales del siglo XVIII. En el equipaje había traído una obra de este autor que acababa de reeditarse en 1910: *La Musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre.* En una carta del 17 de noviembre de 1912 se lo cuenta a la princesa María von Thurn und Taxis: ha descubierto, en las páginas de Fabre d'Olivet, que la música tiene un «reverso» —*die Rückseite der Musik*—: por un lado —el lado humano—, la música es melodía, por el otro lado —«el reverso», el lado oculto y misterioso—, es la armonía de las esferas. La música tiene un lado sonoro y un lado silencioso. Melodía y universo (*Tönen und All*) son dos partes de una misma cosa: la música. «Sobre una de sus caras estamos nosotros, y sobre la otra, no separada de nosotros más que por un poco de aire conmovido, tiembla la inclinación de las estrellas».

No es casual que Rilke se sintiera tan violentamente zarandeado por las ideas de Fabre precisamente en Toledo. A lo largo de toda su vida estuvo convencido de que el más acá y el más allá (*Diesseits und Jenseits*) formaban una unidad sin fisuras. Cuando llegó a Toledo, vio físicamente como la dualidad se unificaba: «ciudad del cielo y de la tierra» la llamó, ciudad que pertenece a ambos mundos, ciudad «donde convergen las miradas de los muertos, de los vivos y de los ángeles». En Toledo encontró Rilke, además, a los ángeles del Greco: esos seres que circulan libremente por el mundo visible y el invisible. Los grandes símbolos de la obra de Rilke —la ventana, el umbral, el espejo, la balanza— tienen siempre dos lados, son en el eje de dos realidades continuas, solo tenuemente separadas, «por un poco de aire conmovido» (*ein bisschen gerührte Luft*) —como dice en esa carta del invierno de 1912—, o por

un «leve muro» (*eine schmale Wand*), como le dice a Dios en un poema de *El Libro de Horas*:

Un leve muro, por azar,
nos separa. Y una llamada
tuya o mía podría
sin ruido
derribarlo.

Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,
durch Zufall; denn es könnte sein:
ein Rufen deines oder meines Munds -
und sie bricht ein
ganz ohne Lärm und Laut.

[W I, 255]

En una iglesita mozárabe de Toledo —San Lucas, colgada al borde de la cornisa del Tajo—, el poeta tiene una vivencia musical en la que intervienen también los ángeles. El mundo visible y el invisible aparecen de nuevo unidos. Rilke ha leído en su guía de Toledo —la *Guía artístico-práctica* del vizconde de Palazuelos, impresa a doble columna, en español y francés— que «según la tradición, vivía en Toledo en el siglo XVI una anciana señora muy devota de la milagrosa efigie de la Virgen de la Esperanza, en cuyo honor costeaba una *Salve* cantada todos los sábados. Muerta que fue la piadosa señora, su sobrino y heredero, un joven disipado, no se preocupó en continuar aquella práctica. Pero con gran admiración de los habitantes del barrio y del propio sobrino oyóse y vióse a una legión angélica que entonaba ante su Reina la *Salve* de que la privaba la indiferencia humana».

Rilke lee las líneas de Palazuelos con emoción. ¡Música que han cantado los ángeles...! ¡Esos mismos coros de ángeles —esos *Engel-Ordnungen*— que se le revelaron en el arranque de la Primera Elegía! El poeta se preocupa afanosamente por conseguir el texto, y sobre todo la música, y se la envía inmediatamente al príncipe Alejandro von Thurn und Taxis, y al día siguiente le escribe a la princesa para insistirle en que la cante.

Confundido entre los fieles que asisten a la iglesita de San Lucas, Rilke entona también la *Salve* a la Virgen de la Esperanza. Pero esos toscos fieles que le rodean le hacen añorar la compañía de los ángeles. «Si se pudiera hacer callar a estos toscos salmodistas —piensa con malicia—, oiría cantar la *Salve* a los ángeles; pero aun así, siento intensamente cómo

toda la música antigua resuena como el viento en el interior del mundo, soplando para sí misma, incluso si nosotros no estuviéramos aquí. ¡Y esto sí que es música!».

Esa conexión de la música terrena y la supraterrena, de la música humana y la música celeste está presente también en un breve poema-dedicatoria de 1919:

El corazón va más allá del último horizonte.
Si oyes tu propia voz subir de tono,
así canta el mundo y cantan tus estrellas.

Das Herz reicht weiter als die letzte Ferne.
Wenn du die eigne Stimme steigen hörst,
so singt die Welt, so klingen deine Sterne.

[*W* II, 241]

Dos lados —dos tramos superpuestos— tendrá también la imagen con la que Rilke simbolizará, de ahora en adelante, la música: la de unas columnas que sostienen una cúpula. Algún autor ha hablado de la *visión arquitectónica* que Rilke tiene de la música. Las columnas representan la música en lo que tiene de humana, de terrena; y las cúpulas, lo que la música tiene de sobrehumana, de ultraterrena. Esta concepción aparece por primera vez en el poema «Estrofas para una música festiva»:

¿Adónde puede llegar, adónde, la voz del hombre
cuando eleva su canto? ¿Vibran,
vibran los cielos ante ella? ¿O acaso
un viento fugitivo la disipa siempre?

Hoy estoy en pie, en pie, sobre torres de gozo,
nada me ataca hoy para que muera.
Hoy lanzo un grito. Hoy soy
el candelabro dorado de la voz.

Es alta la voz, y bien formada. No hay palmera
que la gane en pureza. Y segura de sí, sube,
como siempre lo hizo. Solo abajo
cambian las bocas.

Se alzan algunas voces, cánticos de la humanidad,
siempre en equilibrio. Reposan,

sin temblar en otras
que no cesan.

Oh alta *columna de las bodas*, tan alta. Hoy encima
de mi corazón que la lleva. Cómo, cómo
rompes el silencio
de mis muertos y el mío.

¿Cuáles saltan a ti, de otras columnas, por arcos,
cuáles? No lo sé. Pero sí siento
que tú arriba recibes las cúpulas.

Wohin reicht, wohin die Stimme der Menschen
wenn sie emporklingt? Schwingen,
schwingen die Himmel von ihr? Oder verbringt sie
immer ein schwindender Wind?
Heute steh ich, steh auf den Türmen der Freude,
heut heut ficht michs nicht an, dass ich vergehe.
Heut ruf ich einen der Rufe. Heut bin ich
ein goldener Leuchter der Stimme.

Diese ist hoch und schöngewachsen. Kein Palmbaum
teilt sich reiner hinan. Und sicher steigt sie, wie immer
seiend. Nur drunter
wechseln die Munde.

Einige stehen so, Gesänge der Menschheit
immer im Gleichgewicht; ruhen
ohne zu schwanken auf unaufhörlich
Anderen auf. O hohe

Säule der Hochzeit, *erhabene. Heut über meinem*
tragenden Herzen. Wie, wie
brichst du das Schweigen
meiner Toten und meins.

Welche springen zu dir, von anderen Säulen, Bogen herüber -
welche? Ich weiß nicht. Aber ich fühle, dass du
oben Gewölbe empfängst.

[*W* II, 98]

AMOR Y MÚSICA:
EL EPISODIO DE MAGDA VON HATTINGBERG

Pero esto son todo —y solo— ideas sobre la música. La vivencia de la música la tendrá Rilke unos años más tarde, cuando una de las muchas mujeres que le quisieron, Magda von Hattingberg, pianista de profesión, se empeñe en que Rilke sienta la música, y no solo oyéndola a ella, sino también a su maestro, Ferruccio Busoni. La primera vez que Rilke escucha atentamente la música es cuando Magda von Hattingberg se sienta al piano. Los únicos conciertos a los que Rilke asistió con interés en toda su vida fueron los de Busoni.

A finales de enero de 1914, Rilke había recibido una larga carta llena de admiración de la pianista vienesa Magda von Hattingberg, que había leído sus *Historias del buen Dios*. Inmediatamente empieza una correspondencia apasionada entre el poeta y la pianista. Tan apasionada que Rilke tiene que viajar a Berlín un mes después para conocerla.

En los pocos días que dura el intercambio epistolar entre Rilke y Magda von Hattingberg, la pasión del poeta le lleva a escribir frases que revelan una compenetración —un poco precipitada, desde luego— que parece sincera. «¿Es posible que Dios te haya enviado a mí en estos años de zozobra para que yo pueda sobrevivir?», le dice ya en una de las primeras cartas. «La comunión en el espíritu por la que he luchado todos estos años inenarrables, esa inefable vida en el espíritu, se hacen verdad en mí gracias a ti», le dice en otra. Y poco antes de salir a su encuentro le escribe: «Tú y yo sabemos que nos amamos desde tiempo inmemorial, desde el fondo de las infancias que preceden a todas las edades de la vida». El poeta pensó —quizá por única vez en su vida— que había encontrado a la mujer con la que podía alcanzar una compenetración perfecta.

Rilke va escribiendo poemas apasionados a Magda von Hattingberg conforme el tren le va acercando a la estación de Berlín. En el primero,

que lleva la indicación de fecha y lugar (*en el tren, el día 26, por la tarde*), escribe:

¿Fluye hacia mí en este melancólico viaje
la cálida senda de tu corazón?
Solo unas horas y pondré mis manos
silenciosamente entre las tuyas:
oh, cuánto tiempo hace que no descansan.
¿Puedes tú imaginarte, que desde hace años
viajo como un extraño entre extraños?
Y al fin tú me llevas hacia casa.

Flutet mir in diese trübe Reise
Deines Herzens warme Bahn entgegen?
Nur noch Stunden und ich werde leise
Meine Hände in die Deinen legen:
O wie lange ruhten sie nicht aus.
Kannst Du Dir denn denken, dass ich Jahre
so: ein Fremder unter Fremden fahre?
Und nun endlich nimmst Du mich nach Haus.

[*W* VI, 1234]

«Y al fin tú me llevas hacia casa», dice el último verso. Rilke pensó —quizá, también, por única vez en su vida— que con Magda von Hattingberg tendría un hogar estable. Pero Magda —o *Benvenuta*, como él la llamó siempre— no tuvo hacia el poeta más que el afecto que derivaba de la admiración. Al leer a Rilke, le pareció un ser irreal, un ser que no era de este mundo, con sustancia de dioses o de ángeles, y esa misma idea la tuvo después de compartir con él los días de febrero en Berlín y luego un mes escaso en París. A principios de mayo —y en Venecia— se separaron para siempre.

Magda von Hattingberg publicó las cartas de uno y de otro, a las que añadió unas reflexiones sobre su relación con el poeta, en Viena en el año 1943, con el título *Rilke y Benvenuta. Un libro de gratitud* (*Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankens*). En una página de ese libro se pregunta: «¿Le quería lo bastante como para desear ser la madre de sus hijos? Tengo que contestar que no. Él era para mí la voz de Dios, el alma inmortal, cuanto de sublime y sagrado hay en el mundo, pero no un hombre».

Unos días antes de viajar a Venecia, Rilke y Benvenuta estuvieron en Duino. Era la última vez que el poeta visitaría el castillo, que poco tiem-

po después caería durante la guerra. Es muy significativo que la princesa María, que en sus *Recuerdos* sobre el poeta habla de esa última estancia de Rilke en Duino, no nombre siquiera a Benvenuta. Rilke, como hombre, significó muy poco para ella, y eso la princesa no podía perdonárselo.

Pero en el episodio de Magda von Hattingberg, más importante que el aspecto amoroso es el musical. Magda von Hattingberg supuso para el poeta el acercamiento a la música. Rilke había sentido la pintura y había escrito sobre ella —la escuela de Worpswede, Cézanne—, sobre escultura —Rodin— y, ahora, al oír las interpretaciones de Benvenuta —excelente discípula de Busoni— vivía, por primera vez, la música. Es probable que detrás de los varios poemas que desde entonces dedicó a la música, suene, como trasfondo, el piano de Magda von Hattingberg.

Antes incluso de oír a Benvenuta, Rilke tiene ya ilusión por su música, y le expresa estas confidencias en una de las primeras cartas, la de 26 de enero de 1914: «Viví una temporada en Toledo, y le puedo asegurar que fue algo incomparable, era el Antiguo Testamento, pintado con toda la riqueza de la imaginación, y cada día y cada noche eran de una intensidad desconocida, siempre renovada [...]. De pronto en Ronda comprendí que mi mirada estaba saturada. Allí el cielo tenía también algo de grandioso, y la sombra de las nubes modelaba de tal manera la esencia de la tierra... Ah, estaba allí, sentado, como si hubiese llegado al límite de la mirada, como si a partir de ese momento tuviera que volverme ciego y limitarme a vivir con las imágenes que había retenido, o bien acoger el mundo en el futuro por medio de un sentido completamente distinto: ¡la música, la música! ¡Eso es lo que me hacía falta! Una vez, alguien tocó el piano en el pequeño hotel en que me alojaba, pero yo no lo veía; sentado en la habitación de al lado, sentí que el mundo se diluía en ese elemento maravilloso (yo no lo conozco apenas, siempre ha superado mis fuerzas), y eso me produjo un felicidad máxima. Mi oído es tan nuevo como la planta de los pies de un niño que aún no hubiera empezado a andar.

»Le cuento todo esto para que usted sepa lo que supone para mí la música. Ahora vivo aquí desde hace muchos años, privado de toda música, atenazado por un gran tormento interior, porque debo superar todo lo que he visto intensamente, casi dolorosamente, y debo apaciguarlo en mí y encontrar la pureza. Y eso es por lo que lucho. Pero su música es para mí como la llegada de una nueva estación, y si no viene a mi encuentro, de un modo u otro, seré yo quien deba tomar el camino, como se va a Sicilia para encontrar la primavera cuando tarda en llegar a la escarcha del norte».

Unos días después, en una carta de 1 de febrero de 1914, le habla de la noche que pasó bajo la esfinge de Gizeh, completamente solo, en el si-

lencio y la soledad del desierto. «Esta ha sido, hasta ahora, mi música —le dice—. La otra la he temido siempre, a menos que estuviera en una catedral, cerca de Dios, y me rozara sin detenerse. En Egipto me dijeron —y lo entendí bien— que en el Imperio Antiguo la música estaba prohibida. Solo podía ejecutarse ante un dios: simplemente porque solo él podía resistir la abundancia y la seducción de su dulzura, fatal para un ser inferior. ¿Y es que no lo es acaso, amiga mía? Cuando usted era niña, vivió ya la confianza que la unía a ella, y aprendió a caminar entre los leones y los ángeles, pero ¿estaba ya segura de que no le haría ningún daño? ¿O es que la música es capaz de resucitar a los muertos? ¿O es que se muere a su lado y se resurge dentro de ella, más allá de toda destrucción? Pero mi corazón, ¿tiene la fuerza necesaria para morir en ella y resurgir en ella?».

A Magda von Hattingberg le hacía ilusión desvelar la emoción de la música a Rilke. Sabía que el poeta, aunque lo ignorara, tenía una honda y delicada sensibilidad para la música, y además no estaba maleado como esos aficionados que andan siempre comparando versiones interpretativas. «¡Dios mío! —le dice en una carta de 29 de enero de 1914—. Pensar que hay ahí un hombre ávido de música, con ese deseo raro y precioso de adentrarse en una tierra nueva y maravillosa, y hacerlo lleno de respetuoso recogimiento. Alguien que no dice: 'He oído esta misma pieza tocada por D'Albert en Londres', o 'Paderewsky interpreta con más velocidad ese movimiento'. ¿Cómo es posible que sea precisamente usted quien me depare esa felicidad tan largamente esperada, y que ya no creía posible? Mire, solo deseo una cosa: si llegamos a encontrarnos, no quisiera que sucediese en una gran sala, y que usted fuese uno más entre otros. Quisiera traer hasta usted todas las maravillas de ese mundo nuevo en una habitación en calma, sin demasiada luz, una habitación que teja una cálida intimidad en torno al piano —un gran piano al que se le puede decir todo porque lo entiende todo, y al que se puede amar porque es el ser más fiel que puede existir en el mundo, porque entiende los pensamientos más secretos y los transmite sin necesidad de traducirlos en palabras—. Con todas las vibraciones de un alma dulce y apasionada: es así como yo querría que la música llegara hasta usted».

Para transmitirle su entusiasmo por la música, la pianista le va contando, en cartas sucesivas, sus vivencias infantiles y juveniles con la música. «Me viene ahora a la memoria un gran acontecimiento —le dice en una carta de 6 de febrero—. Era por la tarde, en la ópera de Viena. Yo estaba sentada en algún rincón de la galería que está en lo más alto, era una localidad muy barata entre gente que no era ni bella ni distinguida, con las manos marcadas por la dureza de su trabajo y con ropas muy sencillas. Hacía calor, y nadie hablaba, pues las almas de todas aquellas per-

sonas cansadas por el trabajo estaban silenciosas y expectantes: iban a interpretar *Los Maestros Cantores de Núremberg*.

»De pronto la sala quedó en penumbra y de la orquesta surgió un rostro estrecho y de rasgos duros: Gustav Mahler. Apareció de cuerpo entero, y subió a su puesto, delante del pupitre. Levantó entonces la mano que sostenía la batuta, y durante un instante creímos oír el inmenso latido de un corazón. Pensé que me desmayaba. Fue un momento de plenitud: no había brotado aún ningún sonido, todo era una espera llena de esplendor. Es imposible describir con palabras toda la felicidad del do mayor que, como una marejada, inundó de pronto todos los corazones».

En una carta de 11 de febrero le dice: «Esta tarde he tocado a Bach. Todo se ha vuelto tan claro en esta pureza divina. Un día entenderás a Bach. Porque hay que haber superado muchos sufrimientos para llegar a él y a su arte infinito».

En la de 15 de febrero le escribe a Rilke: «Mi primer recuerdo se remonta a mucho tiempo atrás, a una época casi de inconsciencia: una silla alta y un piano de madera clara. Estoy sentada muy cerca del piano, mi madre empezó a cantar y yo me puse a llorar. Desde aquella vez volvió a cantar muchas veces esa canción, y yo sentía cada vez la misma dolorosa compasión. Muchos años después aprendí la letra de aquella canción, y aún me acuerdo de ella. Dice así:

> Por todas partes te he buscado,
> en el bosque, en el campo, en la ribera.
> Y nunca te he encontrado.
> Debes de estar sin duda
> muy dentro de mi corazón».

En una carta de 13 de febrero, Rilke le desvela una intuición de la música que tuvo en Madrid. «Estaba entonces en el Museo del Prado, frente a la *Crucifixión* de El Greco, y anoté al margen, en el catálogo del museo, más ocupado en mirar que en escribir: *Música*».

Y añade: «Fíjate: alzada ante las tinieblas rasgadas del cielo, la cruz lleva la gran llama pálida de su cuerpo, y en lo alto, encima de él, la inscripción completa, más larga que la que conocemos habitualmente, como si se tratase de la lista infinita de sus tormentos. María y Juan, a la derecha y a la izquierda del cuadro, de pie, repiten con su actitud la dirección de ese dolor erigido para siempre sobre el mundo, incapaces de hacer otra cosa. Solo María Magdalena, que veía manar la sangre de sus pies clavados uno sobre otro, está hundida en el sufrimiento. Y cae de rodillas recogiendo con una mano la sangre que fluye a lo largo de la cruz, justo bajo

sus pies, y con la otra mano, la sangre que ya ha caído más abajo: ella quiere ser la primera y la última en recogerla. Pero no lo consigue. Y alzando los ojos, desamparada, hacia las llamas negras del cielo, la ve brotar de la herida del pecho y de las llagas de sus manos: no ve más que su sangre. Pero un ángel se precipita hacia ella, oblicuamente, y viene en su ayuda. Y otros dos ángeles aparecen, como dos mariposas pálidas en el espacio de la noche, bajo las manos chorreantes de sangre, como si quisieran recogerla. Unas manos desnudas y extendidas que quieren recoger esa sangre, como si fuera música. La música, ¿no es en realidad parecida a esa sangre?».

Magda tarda en dar respuesta a esa intuición de Rilke. Hay un intercambio posterior de cartas en que no se habla de ello. Pero finalmente escribe la pianista: «A propósito de lo que me has dicho sobre El Greco: hace tiempo que quería contestarte, pero siempre había algo que me lo impedía. Una cosa es cierta: era un pintor que me resultaba completamente ajeno hasta hace dos años, hasta que descubrí los dos cuadros de Múnich. Casi he padecido un sufrimiento físico: tanta es la desesperación que hay en los rostros de sus personajes, ¡Dios mío! No, querido amigo, la música no es eso, créeme. La música es una continua resurrección, e incluso en lo que pueda tener de más doloroso, es como una tempestad que quisiera despejar el cielo de la carga de nubes amontonadas. Pero ¿una crucifixión? No, Rainer, la música no es la sangre de Cristo, es el ángel que vuela hacia él, es el ángel que viene en ayuda de María Magdalena. No acabas de saberlo bien y, sin embargo, ¿quién ha escrito sobre la música tan bien como tú? Tú la adivinas, la intuyes, como un saber que está encerrado en una conciencia aún adormecida».

Hay un bellísimo pasaje en una carta del poeta de 16 de febrero de 1914, en la que aparecen unidas poesía y música en un mismo símbolo: la campana. Ese pasaje tiene forma de oración: «Señor, Señor, he aquí los metales de mi ser. Tintinean sobre el pavimento como las monedas que se echan a un mendigo. Pero ahora de lo que se trata es de conservar los metales juntos, para ver si es posible fundirlos y hacer con la aleación una campana en que quizá un día quieras transformarme, cuando el molde te parezca adecuado. Señor, haz que confíe en que todos esos metales misteriosos tienen un sagrado parentesco, que serán capaces de amalgamarse en algo que tenga alma, en algo que no se limite a tintinear sobre el pavimento, sino que tenga vida en lo alto, en tu cielo tan bello, entre los pájaros y los ángeles».

En una carta a Lou Andreas-Salomé de esos mismos días —de 26 de junio de 1914— le dice: «Mi alma es el molde de una campana, y Dios tiene el hierro candente y prepara la hora poderosa en que lo vierta en él».

Y en dos versos escritos en sus últimos meses de vida —dos versos aislados, autónomos—, el poeta parece haber culminado la espera:

> Campana de bronce, golpeada por un badajo de hierro,
> tenía su corazón un sonido invencible.
>
> *Bronzene Glocke, von einem eisernem Klöppel geschlagen,*
> *hatte sein Herz einen unüberwindlichen Klang.*
>
> [*W* II, 505]

EL MÚSICO AMIGO: FERRUCCIO BUSONI

Rilke se instaló en el barrio berlinés de Grunewald, muy cerca de Magda von Hattingberg. Fue una de las temporadas más felices en la vida del poeta. Vivía lo suficientemente próximo para sentirse acompañado, y lo suficientemente libre e independiente para poder escribir: la pianista tenía que ensayar durante varias horas al día y viajar para los conciertos. La única relación exterior que mantuvieron en aquellos días fueron las visitas al matrimonio Ferruccio y Gerda Busoni. Rilke y Benvenuta acudieron varias veces a comer a casa de los Busoni, y aunque no ha quedado testimonio de aquellos encuentros, no cabe duda de que hablaron de música, y de que probablemente el maestro y la discípula se sentaran más de una vez al piano.

Pocos días más tarde de que terminara la estancia berlinesa, Rilke asistió en Múnich a un concierto en que Busoni interpretó al piano obras propias. Es fácil imaginar que Rilke, nada cómodo con las estridencias de la atonalidad y el serialismo que empezaban a invadir las partituras de sus contemporáneos, se sintiera a gusto oyendo esa melodiosa *junge Klassizität* que preconizaba Busoni y que culmina en la espléndida construcción de la *Fantasia contrappuntistica.*

En aquellos días de la primavera de 1914 no había sospecha alguna de que iba a desencadenarse, pocos meses después, una de las guerras más cruentas de las que han asolado Europa. En aquel enfrentamiento, el poeta y el músico estaban en la misma situación. Tanto Busoni como Rilke pertenecían a los dos bandos en lucha, y podían ser suyas las palabras que Thomas Mann pone en boca de Tonio Krüger: «Estoy entre dos mundos, en ninguno me siento en casa y por esa razón la vida se me hace difícil...». Busoni fue visto como enemigo en Alemania e Italia —sus dos patrias—, y fue a refugiarse a Suiza. «¿A quién pertenezco? —le había dicho Buso-

ni a Stefan Zweig—. Cuando me despierto, recuerdo haber estado hablando italiano en sueños. Pero luego, cuando empiezo a escribir, pienso con palabras alemanas».

Busoni había ido escribiendo a lo largo de los años textos breves, casi aforísticos, sobre música, que tituló *Ensayo de una estética del arte musical*. Los había reunido y publicado, formando un libro de poco más de cincuenta páginas, en una pequeña editorial triestina en el año 1907. Magda von Hattingberg le da noticia a Rilke de esa obra de Busoni en una carta de 6 de febrero de 1914. Es la primera carta en la que le habla de Busoni, al que llama «mi iniciador y mi maestro en el universo de los sonidos». En relación al libro, le dice que «en él expresa la esencia de la música de un modo tan perfecto como pocos serían capaces de hacerlo». Y añade: «Conozco a Ferruccio desde mi infancia, y me ha hecho descubrir grandes esplendores. Mis vivencias más puras y más grandiosas se las debo a él, directa o indirectamente».

A Rilke le gustaron esos textos de Busoni, y especialmente la definición de la música como «viento sonoro» (*tönende Luft*), y su idea de que la música, desarrollándose en el tiempo, está a la vez al margen del tiempo. La música es, para Busoni, la mediadora entre el tiempo y el no-tiempo, la eternidad. Rilke escribió a su editor Kippenberg recomendándole el libro, y consiguió que se publicara entre los pequeños y cuidados volúmenes de la colección Insel-Bücherei, que se había iniciado precisamente con *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke*. Cuando, unos meses después, el poeta tuvo en sus manos un ejemplar del número 202 de la colección, vio, con sorpresa, que en la primera página había una dedicatoria impresa, y que el destinario era él: «Como ofrenda al músico de la palabra Rainer Maria Rilke, amistosa y respetuosamente» (*Dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten*). Sí, ambas músicas, en buena parte, coincidían. Y coincidían también los silencios: hay en páginas de Rilke y de Busoni frases muy semejantes sobre la *stumme Musik*, sobre la música callada.

Rilke y Busoni volvieron a encontrarse después de la guerra en Zúrich. La mañana del 17 de julio de 1919, el poeta y el músico desayunaron juntos y luego pasearon. Anduvieron por el borde del lago, y no por las calles siempre ruidosas y animadas de Zúrich. Eligieron para pasear el pequeño Arboretum que se extiende a lo largo del Muelle de los Mirtos, con sus senderos sinuosos sobre los que se inclinan las ramas de los centenarios árboles leñosos. No volvieron a verse más.

JUNTO AL CLAVECÍN DE WANDA LANDOWSKA

Durante la guerra, el trabajo burocrático en el Kriegs-Archiv —solo de mañanas— le permitió a Rilke participar en la vida intelectual vienesa. Asistió a lecturas de Karl Kraus, a conciertos en el Konzerthaus, participó en las tertulias del Café Imperial, paseó con Oscar Kokoschka y con Paul Klee... Pero lo que más le conmovió en aquellos meses fue oír a Wanda Landowska tocar el clavecín. Entre el poeta y la clavecinista surgió —dice Rilke— la más «inesperada, repentina y floreciente amistad». Los delicados compases de música barroca que Wanda Landowska extrae de un clavecín de doble teclado, del siglo XVIII, son —escribe el poeta— «la más bella y consoladora antítesis de la guerra». *Je veu jouer pour vous seul*, le dice Wanda. Y durante varias tardes, poeta y clavecinista se encierran con las *Variaciones Goldberg*, con las sonatas de Scarlatti, con las breves y vibrantes partituras de Couperin y de Rameau. Se conserva una fotografía en la que el poeta, apoyado en el ala del clavecín, mira con arrobo las manos de la clavecinista arqueadas sobre el teclado.

Rilke volvió a ver a la clavecinista Wanda Landowska dos años más tarde, en Basilea. Estaba entonces —escribe Rilke en una carta— «destrozada por la muerte de su marido». Volvieron a hablar de Tolstói, cuyo recuerdo les unía. La clavecinista siguió en la ciudad suiza una temporada, y Rilke asistió a dos de sus conciertos: en el primero se interpretó el oratorio *Saul*, de Händel, y en el segundo, el *Concierto en si bemol mayor* del mismo compositor, originariamente escrito para arpa, pero trasladado por Wanda Landowska al clavecín.

Cuando el poeta viajó a París por última vez en 1925, intentó volver a ver a la clavecinista, instalada ya en Saint-Leu-la-Forêt, un pueblecito cercano a la capital, pero en esos días, Wanda Landowska estaba terminando su gira anual por los Estados Unidos.

El clavecín es un instrumento que había aparecido ya en un poema de 1907, un poema muy distinto de los *Dinggedichte*, y que, sin embargo, pasó a formar parte de los *Nuevos Poemas*. Es un poema extraño en que el tiempo, el espacio e incluso los sujetos se confunden: un hombre toca el clavecín mientras ve pasar unas tropas en formación que marchan hacia el frente; es él, en realidad, quien forma parte de esas tropas, y es él quien luchará y morirá en el frente. Ve sus propios rasgos tristes «como en un espejo» en el rostro de la mujer amada, que está junto a él, cuando en realidad es ella quien está triste por la partida y por la intuición del peligro y de la muerte. Mientras se desarrolla esta escena del clavecín, hay al lado, sobre una consola, un signo de la muerte que le sobrevendrá en el frente: un morrión —el gorro de los coraceros austrohúngaros, alto, cilíndrico y con una pluma en lo alto— se ajusta en una calavera.

El poema responde a una historia concreta, como revela la dedicatoria: *Aus dem Besitz Frau Nonnas*. El marido de Nonna, la madrastra de la condesa Luise von Schwerin, amiga de Rilke, había muerto en la guerra que enfrentó a Prusia y Austria en 1866. Rilke había visitado la tumba del conde, en Breslau, a finales de 1907.

La simultaneidad de los planos, unida a la musicalidad del soneto, hace que este poema, en el que el dramatismo se va acentuando paulatinamente hasta la aparición final de la calavera, cautive al lector. Este es el poema de Rilke que prefieren muchos lectores de lengua alemana. Se titula, no «Última noche», como se ha traducido a distintos idiomas, sino «Última tarde» (*Letzter Abend*): se trata de una velada musical, en la que aún hay luz exterior que ilumina las tropas en formación.

Anochece. Una marcha lejana. Formadas,
las tropas avanzan delante del parque.
Él alza sus ojos del clave,
aunque sigue tocando. La mira,

e igual que si viera un espejo,
ve unos rasgos jóvenes que saben
soportar la tristeza,
más bellos y dulces al son de las notas.

De pronto todo se borra:
ella en pie, con esfuerzo se apoya junto a la ventana.
Contiene los raudos latidos de su corazón.

Ya no toca. Entra un viento frío en el cuarto.
Y algo raro, algo extraño, está en la consola:
un morrión negro sobre una calavera.

Und Nacht und fernes Fahren; denn der Train
des ganzen Heeres zog am Park vorüber.
Er aber hob den Blick vom Clavecin
und spielte noch und sah zu ihr hinüber

beinah wie man in einen Spiegel schaut:
so sehr erfüllt von seinen jungen Zügen
und wissend, wie sie seine Trauer trügen,
schön und verführender bei jedem Laut.

Doch plötzlich wars, als ob sich das verwische:
sie stand wie mühsam in der Fensternische
und hielt des Herzens drängendes Geklopf.

Sein Spiel gab nach. Von draußen wehte Frische.
Und seltsam fremd stand auf dem Spiegeltische
Der schwarze Tschako mit dem Totenkopf.

[*W* I, 521]

VELADAS MUSICALES EN EL CASTILLO DE DUINO

Los príncipes María y Alejandro von Thurn und Taxis, además de cónyuges, eran primos. La princesa María había nacido en Venecia en 1855 —tenía, por tanto, veinte años más que Rilke—, y era descendiente, por línea paterna, de una familia que había reinado en uno de los pequeños Estados de la Alemania renacentista, y por la línea materna, de la nobleza italiana del norte, emparentada por continuos matrimonios con las altas familias austriacas. El príncipe Alejandro mezclaba también en su sangre ascendencia germana e italiana. La princesa María hablaba con el príncipe Alejandro en francés, en alemán y en italiano, indistintamente.

Los príncipes María y Alejandro von Thurn und Taxis repartían el año entre el palacio Lautschin, propiedad del marido, enclavado en las estribaciones boscosas de los Sudetes, y el castillo de Duino, propiedad de la mujer. Pero gran parte del año lo pasaban viajando al viejo estilo: con multitud de criados, grandes cofres de cuero y estancias largas en los más lujosos hoteles de Europa.

Los dos eran personajes singulares que, entre otras cosas, compartían la pasión por la música: el príncipe Alejandro era un virtuoso violinista y la princesa era buena pianista. Dentro de la pasión por la música compartían otra pasión más específica: la pasión por los cuartetos de cuerda. En los meses de otoño, en que vivían en el castillo de Lautschin, venían a tocar, todas las noches, los músicos del Böhmisches Streichquartett, y los meses de verano, en que vivían en el castillo de Duino, subían los del Quartetto di Trieste. Una noche tras otra, el príncipe y la princesa, en sendos sillones de terciopelo rojo —alto el respaldo y gruesos los brazos de madera bruñida—, escuchaban, en silencio.

Tanto a Lautschin como a Duino iban de visita grandes compositores, amigos de los príncipes melómanos. El más asiduo, y también el más

ilustre de los visitantes, era el checo Smetana. Smetana compuso dos partituras para el príncipe Alejandro que se publicaron en 1881 con doble título, checo y alemán: *Z domoviny / Aus der Heimat* (Smetana había pensado titularlas *Klänge aus der Heimat*, «Sonidos de la patria», que habría resultado más expresivo). El subtítulo es «Dos duetos para violín y piano». Son melodías llenas de fuerza y de entusiasmo. De ellas escribió el compositor que «están hechas en un estilo ligero, más propio de un uso doméstico que para la interpretación en concierto» (*Sie sind im leichteren Styl, mehr zum häuslichen Gebrauch als zum Conzertvortrag bestimmt*). Lo del «uso doméstico» tiene una razón clara: las partituras estaban escritas para que las tocaran los príncipes María y Alejandro. Resulta sorprendente que, cuando las compuso, Smetana llevaba ya seis años completamente sordo.

A la muerte de Smetana, el príncipe Alejandro dedicó la casa de campo de Jabkenice, que era propiedad suya y en la que vivía el compositor con su familia, a museo dedicado a su memoria. Ese destino se mantiene hoy. Hace poco se ha abierto en la planta baja una sala de conciertos, y a principios de junio se celebra cada año un festival en homenaje a Smetana.

La primera vez que Rilke estuvo en el castillo de Duino fue en el año 1910. El poeta acababa de terminar la obra que más tormento le había producido, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge.* Pero entonces empezó un tormento mayor: dejó de escribir. Viajó a Berlín, que encontró una «ciudad agresiva, que no entiendo en absoluto», luego viajó a Roma «ciudad indescriptiblemente hermosa, pero de la que no capto más que alguna cosilla, de cuando en cuando». Desde Roma fue al castillo de Duino, pero solo estuvo una semana, precisamente porque se encontraba allí demasiado feliz en compañía de los príncipes y de su amigo Rudolf Kassner, así que siguió viajando, casi atolondradamente.

La segunda estancia de Rilke en Duino fue larga —se extendió durante siete meses—, y fue decisiva en la vida y obra del poeta: allí empezó su obra mayor, las *Elegías* —a las que, una vez terminadas una década después, les dio el nombre del castillo en que empezó a escribirlas—, y allí decidió el viaje a España. Rilke llegó a Duino el 22 de octubre de 1911. Cuando se acercaron las Navidades y los príncipes y sus hijos se fueron del castillo, el poeta, después de algunas dudas, permaneció allí, y hasta muy avanzada la primavera —cuando ya mediaba el mes de mayo— no se fue.

Duino era —y es aún, reconstruido en los años veinte tras el bombardeo de la Gran Guerra— un firme castillo medieval asentado sobre una montaña de roca. Un pequeño sendero, tortuoso y pino, baja por el acantilado hasta la playa Sistiana. Duino, próximo a varias fronteras, ha sido italiano y austriaco varias veces sucesivas y alternantes. El dialecto que se habla allí mezcla palabras italianas, alemanas, croatas y eslovenas.

Del centenar de habitaciones del castillo de Duino, situadas a distintas alturas, la vida diaria se hacía en los dos salones mayores: el salón rojo o imperial y el salón blanco. El salón rojo tenía, cubriendo gran parte del terciopelo granate de las paredes, vitrinas con porcelanas y estanterías con libros. En el techo abovedado, un gran fresco representaba la apoteosis del emperador Leopoldo I, a cuyas órdenes estuvo el primer conde Von Thurn-Valsassina. En contraste con los tonos sombríos del salón rojo, el salón blanco, con los muebles lacados de colores claros y los grandes ventanales, era todo luz. Los dormitorios estaban en las esquinas del castillo. Por las ventanas del cuarto del poeta se veía la ciudad de Trieste, que se descuelga por una ladera hasta la bahía.

En una carta dirigida a Hedwig Fischer de 25 de octubre de 1911, Rilke describe así el castillo: «... Quiero hacerle saber enseguida dónde estoy: con mis amigos, en un inmenso castillo alzado sobre el mar que, como un promontorio de la existencia humana, domina, desde las muchas ventanas —entre ellas la mía—, el espacio marino más abierto, un espacio que está frente al Todo —podría decirse—, que se remonta por encima de las cosas. Por el contrario, las ventanas interiores, a otro nivel, se orientan a un antiguo y silencioso patio interior, en el que, en otros tiempos, los antiguos muros romanos fueron ceñidos con las suaves balaustradas barrocas y las figuras que hacen juego entre sí. En la parte trasera, cuando se sale por alguno de los sólidos portalones, se puede contemplar, tan desierto como la superficie marina, el paisaje vacío del Karst, y la vista abarca con especial emoción el pequeño jardín de la fortaleza. En el jardín se asienta, derruida y hueca, la fortaleza más antigua, la que precedió a este castillo de suyo ya inmemorial, y en uno de cuyos paseos exteriores se detuvo, según la tradición, el Dante».

La princesa había buscado cuidadosamente la compañía que más grata le pudiera resultar a Rilke en sus días de Duino: alguna condesa joven y alegre, y alguno de los escritores amigos del poeta. Todo estaba pensado para la mayor libertad de los invitados; no se veían hasta la hora de comer. Cada cual podía hacer su vida en un rincón del castillo, contando con la solícita atención de la servidumbre.

Por la noche, el Cuarteto Triestino subía a tocar a la terraza de una de las torres del castillo, si hacía buen tiempo, o al salón rojo, si no lo hacía. Beethoven y Mozart resonaban más allá los gruesos muros almenados, recubiertos de hiedra, y se extendían por toda la bahía. Era frecuente que los pescadores detuvieran sus barcas, cuando volvían por las aguas oscuras después de un largo día de faena, y se quedaran escuchando la voz concordada de los instrumentos, que se dilataba por el aire. Del castillo lle-

gaban también las luces vacilantes de las velas, los quinqués y las antorchas, que se repetían en la serena superficie de la bahía.

Cuando acababa el mes de enero tuvo lugar el célebre episodio que dio arranque a las *Elegías*. Rilke había recibido una «molesta carta de negocios» (*ein lästiger Geschäftsbrief*) que le exigía una respuesta inmediata, y el poeta, contrariado, salió al exterior del castillo. Soplaba un viento fuerte, hacía sol, y como era mediodía, el mar brillaba con tonos plateados. Empezó a bajar por la senda escarpada que conducía a la playa, tratando de resolver el asunto que le planteaba la carta. Un ruiseñor lanzó unos breves trinos al aire y luego voló entre las rocas. Cuando el poeta estaba a media altura del acantilado, oyó de pronto una voz que con la fuerza del viento que entraba en las hendiduras de las rocas, dijo —rugió—:

¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los coros de los ángeles?

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?

El poeta miró a su alrededor. No había nadie. Arriba estaba la inmensa mole del castillo, en su muda quietud. Abajo, la densa lámina del mar, que oscilaba en silencio. Sin apenas moverse, sacó su cuaderno de bolsillo y escribió la frase que había oído, y a continuación, varias más:

¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los coros
de los ángeles? Y si uno de repente me acercara
a su corazón: me desvanecería por su existencia
más fuerte. Porque lo bello no es otra cosa
que el comienzo de lo terrible, que podemos soportar,
que admiramos, porque serenamente desdeña
destrozarnos. Todo ángel es terrible.

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

[*W* I, 685]

Después volvió a su habitación, despachó serenamente aquella molesta carta de negocios, y por la noche la *Primera Elegía* estaba terminada.

Y ese dictado exterior —esa revelación— de las *Elegías* continúa en los días siguientes. En los primeros días de febrero de 1912 escribe la *Segunda Elegía* y los comienzos de la *Tercera*, de la *Sexta*, de la *Novena*, y finalmente, el brioso arranque de la *Décima*:

> Ojalá un día, libre ya de la terrible visión que me acosa,
> se eleve mi canto de júbilo y alabanza hasta los ángeles propicios.
> Que ninguno de los martillos de mi corazón pulsados nítidamente
> rehúse herir las cuerdas destensadas, vacilantes,
> rotas. Que mi rostro inundado de lágrimas
> se haga más radiante. Que el llanto imperceptible
> florezca. ¡Qué gratas me seréis entonces, oh noches,
> llenas de pesadumbre! ¿Cómo no estuve más rendidamente
> [arrodillado,
> inconsolables hermanas, para recibiros? ¿Cómo no me entregué
> [con más abandono
> a vuestros sueltos cabellos? Nosotros, dilapidadores
> [de los sufrimientos.
>
> *Dass ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,*
> *Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.*
> *Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens*
> *keiner versage an weichen, zweifelnden oder*
> *reißenden Saiten. Daß mich mein strömendes Antlitz*
> *glänzender mache; daß das unscheinbare Weinen*
> *blühe. O wie werdet ihr dann, Nächte, mir lieb sein,*
> *gehärmte. Daß ich euch knieender nicht, untröstliche Schwestern,*
> *hinnahm, nicht in euer gelöstes*
> *Haar mich gelöster ergab. Wir, Vergeuder der Schmerzen.*
>
> [W I, 721]

El 9 de mayo de mayo de 1912, Rilke salió del «Patmos» —como él mismo llamó entonces a Duino— donde había recibido la revelación. A finales de septiembre de 1912 el poeta volvió unos días al castillo. Dos años más tarde, a finales de abril de 1914, Rilke y la pianista Magda von Hattingberg estuvieron quince días en Duino —concretamente del 20 de abril al 4 de mayo—. Rilke les leyó repetidamente, en voz alta, «La Trilogía Española». Todas las tardes subió a tocar al castillo el Cuarteto Triestino. Era la última vez que el poeta visitaría Duino. Al propio castillo le quedaba poca vida: los obuses italianos lo derribaron durante la guerra.

LA RENDICIÓN: EL POEMA *A LA MÚSICA*

Utilizando una expresión que Rilke tenía muy presente, se podría decir que este poema del año 1918 es el testimonio del gran cambio o giro (*Wendung*): la música, que era algo que había que mantener lejos, se convierte, agustinianamente, en el *intimor intimo*: lo «más íntimo nuestro» (*Innigstes unser*), dice este poema.

Música: aliento de las estatuas. Quizá:
silencio de los cuadros. Eres idioma en que los otros
idiomas acaban. Eres tiempo
que se alza, vertical, sobre los corazones que huyen.

Sentimientos, ¿hacia quién? Oh tú, transformadora
de los sentimientos, pero ¿en qué?: en paisaje audible.
Tú, extranjera: música. Tú, que ensanchas
el espacio del corazón. Lo más íntimo nuestro,
lo que, sobrepasándonos, escapa.
Sagrada despedida:
cuando el interior nos cerca,
cuando el horizonte nos oprime, eres
el otro lado del aire:
pura,
enorme,
inhabitable.

Musik: Atem der Statuen, vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache, wo Sprachen
enden, du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du, der Gefühle
Wandlung in was?: in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser, das, uns übersteigend,
hinausdrängt —, heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft,
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar.

[*W* II, 111]

A pesar de su hondura, se trata de un poema de circunstancias: Rilke lo escribió la noche del 11 al 12 de enero de 1918 en el libro de invitados —uno de esos habituales *Gästebücher* de las casas alemanas—, después de una velada en que se interpretó un concierto doméstico. De manera que es un poema improvisado, que naturalmente no se imprimió en vida del poeta.

Aunque es un poema improvisado, revela ideas muy arraigadas en el poeta. La música es —o pertenece— al «otro lado». Por tanto, no al lado que habitamos, sino «al otro», el «inhabitable», según la última palabra del poema. Que no lo habitemos no significa que ese mundo nos sea ajeno. Es el reverso de este en el que vivimos y, por tanto, en cierto modo, forma parte de él, porque sabemos que existe —el poeta ha tenido incluso algunas vivencias, *Erlebnis* (escritas en Ronda en el invierno de 1913), en que se ha sentido dentro de él—.

Que ese otro mundo nos resulte «inhabitable» no impide que sea «lo más íntimo nuestro». En este punto reside una de las convicciones más firmes de Rilke: el hombre tiene una misteriosa dimensión trascendente. El mundo invisible está también dentro de él. No puede circular libremente por ambos mundos, a diferencia de los ángeles, aunque aspira a poder hacerlo algún día: *Ojalá un día, libre ya de esta cruel visión que me acosa...* dice el primer verso de la última *Elegía*.

La música pertenece, pues, al «otro lado», pero ese «otro lado» está también en nosotros, porque en nosotros —dentro de nosotros— están unidos, fundidos, el mundo visible y el invisible. Es lo que Rilke llama el «espacio interior del mundo», el *Weltinnenraum*. Hay un poema sin título del año 1918, en cuyas dos últimas estrofas dice:

A todo ser lo abarca un solo espacio: el espacio
interior del mundo. Silenciosas, las aves vuelan
a través de nosotros. Oh, quiero crecer,
miro hacia fuera y está en mí creciendo el árbol.

Me preocupo, y está la casa en mí.
Quisiera potegerme, y el cobijo está en mí.
Yo que fui amado: en mí reposa
la imagen de la creación y se deshace en llanto.

Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.

Ich sorge mich, und in mir steht das Haus.
Ich hüte mich, und in mir ist die Hut.
Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schöpfung Bild und weint sich aus.

[*W* II, 92]

LA MÚSICA NOS ARREBATA, CONSUELA Y AYUDA

En las *Elegías de Duino* el poeta sitúa doblemente la música: en la vida del hombre y en la escala de las artes.

En la *Primera Elegía*, Rilke sitúa la música en una vivencia límite —quizá la más misteriosa— de la existencia humana: la muerte prematura. «Los ausentados prematuramente» (*die Früheentrückten*) dejan a los que siguen con vida, a los que los han visto partir, sumidos en la perplejidad y en el dolor.

> ... ellos ya no nos necesitan, ellos, los ausentados prematuramente:
> suavemente se va uno desacostumbrando a lo terrenal, como
> se aleja uno de los dulces pechos de la madre. Pero nosotros,
> que tan grandes misterios necesitamos, y para quienes
> tantas veces surge del dolor el avance, *¿podríamos* vivir sin ellos?
> ¿Es vana la leyenda de que antaño, en el planto entonado por Lino,
> una música audaz, la primera, atravesó el árido estupor,
> y por primera vez, en el espacio asustado del que el joven
> [casi divino
> repentinamente escapó para siempre, el vacío
> empezó a vibrar, y esa vibración aún hoy nos arrebata,
> [nos consuela y ayuda?
>
> *Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,*
> *man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten*
> *milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große*
> *Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft*
> *seliger Fortschritt entspringt —:* könnten *wir sein ohne sie?*
> *Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos*

wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, die Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.

[*W* I, 688]

Rilke no reniega del dolor de las muertes prematuras. No reniega del sufrimiento. Más aún: reconoce que «tantas veces surge del dolor el avance» (*aus Trauer so oft seliger Fortschritt entspringt*), y un avance «feliz» o «bienaventurado» —las *Seligpreisungen* son las bienaventuranzas—. Pues bien: en mitad de ese dolor surge la música. Cuando hombres y mujeres lloraban la muerte prematura de Lino —el hijo de Apolo y Terpsícore—, el «árido estupor», el «vacío» que quedó tras su partida «empezó a vibrar», se convirtió en música, una música que «aún hoy nos arrebata, nos consuela y ayuda» (*die uns jetzt hinreisst und tröstet und hilft*).

En la *Segunda Elegía*, Rilke sitúa la música en la cúspide de las artes. El poeta se dirige a los ángeles, a los que describe, a falta de un lenguaje capaz para hacerlo, con una enumeración caótica:

Superiores, felices, mimados de la creación,
cumbres y riscos aurorales de todo
lo creado, polen de la divinidad en flor,
reflejos de la luz, corredores, escaleras, tronos,
espacios de esencia, escudos de delicia, tumultos
de sentimiento en tormentoso arrebato [...]

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
Höhenzüge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, — Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
stürmisch entzückten Gefühls [...]

[*W* I, 689]

Al ángel le dice el poeta: «cuéntalo, que hemos logrado hacer tales cosas» (*erzähls, das wir solches vermochten*). El arte es la suprema creación del hombre: «columnas, pórticos, la esfinge, la catedral». Pero por encima está la música:

Pero una torre era grande, ¿no es verdad? Oh ángel, lo era, ¿grande, también a tu lado? Chartres era grande... pero la música iba aún más allá y nos sobrepasaba.

Aber ein Turm war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, — groß, auch noch neben dir? Chartres war groß —, und Musik reichte noch weiter hinan und überstieg uns.

[*W* I, 712]

EL CANTO ES EL SER

«El canto es el ser» (*Gesang ist Dasein*), escribe Rilke en el tercer «Soneto a Orfeo» de la Primera Parte. Y ese «canto» es el canto de Orfeo: la música, la música por primera vez creada por el dios creador de la música. No cabe atribuirle una función mayor: la música es la que da el ser al mundo.

Aunque Rilke escribió los *Sonetos* al tiempo que las *Elegías*, aquellos suponen un paso más en la visión del mundo que una y otra obra despliegan. La relación entre ambas obras es clara. Rilke pone de manifiesto —en la carta a Hulewitz— que la idea central de las *Elegías* es *la unidad de la vida*: «ambos dominios», «ambos territorios», «el lado iluminado y el lado oscuro», «el mundo visible y el mundo invisible» son, en realidad uno solo. «No hay ni un acá ni un allá, sino la gran unidad» (*Es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*). Esta es la clave. Pues bien: si en esa unidad «tienen su morada los ángeles» —que transitan por ella sin percibir la distinción entre uno y otro dominio o territorio, sin percibir barrera alguna entre «el acá» y «el allá»—, Orfeo es su centro. No se olvide la naturaleza que la mitología clásica atribuye a Orfeo: es un semidiós; tiene naturaleza de dios pero también de hombre —por esta razón se dijo tantas veces en la Antigüedad, incluso desde la perspectiva cristiana, que Orfeo era una prefiguración de Cristo—. En el soneto VI de la Primera Parte, se pregunta el poeta por la naturaleza de Orfeo, y responde:

> ¿Es él de aquí? No, de ambos reinos
> procede su vasta naturaleza.
>
> *Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden*
> *Reichen erwuchs seine weite Natur.*

[*W* I, 734]

Por eso, a esos dos versos siguen otros dos que cierran el primer cu teto con la metáfora del sauce: Orfeo es, a la vez, raíz y rama, se extien por la tierra y por el cielo:

Quien sepa de las raíces del sauce
será más apto para doblar sus ramas.

Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

[*W* I, 734]

La misma idea reaparece, en metáfora musical, en el soneto IX de la Primera Parte:

Solo quien ya elevó la lira
también entre las sombras,
puede expresar, vislumbrando,
la alabanza infinita.

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

[*W* I, 736]

Orfeo es, por tanto, una figura que supera la de los ángeles. Los ángeles transitan por ambos mundos, pero Orfeo es el centro del único mundo, cuya dualidad él ha destruido. Orfeo elimina todas las barreras, toda distinción, separación o fraccionamiento de la realidad.

Y si los ángeles son «terribles» —*Segunda Elegía*— Orfeo es jubiloso: canta, ensalza el carácter positivo de la existencia, alaba. Es el inventor de la música. Por eso, el primero de *Los sonetos a Orfeo* es una exaltación de la música, como suprema expresión de la felicidad. Una felicidad que crece —se ramifica, como un árbol— en la intimidad de quien la escucha.

Allí se elevó un árbol. ¡Oh exaltación pura!
Es Orfeo que canta. ¡Oh alto árbol del oído!
Y calló todo. Pero aún en el callar, hubo
un nuevo comienzo, un cambio, una señal.

Animales fueron surgiendo del silencio
del bosque despejado y claro, del nido y la guarida,
y entonces se vio que no estaban callados
por miedo o por astucia, sino porque escuchaban.

Rugidos y gritos y bramidos resultaban
pequeños para su corazón. Y donde apenas
se alzaba una cabaña que pudiera acogerlo,

el refugio de pretensión más modesta,
con una puerta de jambas temblorosas,
allí erigiste un templo en el oído.

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, —
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

[*W* I, 731]

El canto de Orfeo —la música— tiene, en los *Sonetos*, una doble función: por un lado, infunde el hálito de vida a las cosas, que antes eran solo realidades inmóviles, inertes; por otro lado, las eleva a una dignidad superior, a la vida del espíritu, a compartir la misma existencia de Dios.

De los muchos *Sonetos* en que Rilke va aludiendo a la función de la música, el que ocupa un lugar central es el tercer soneto de la Primera Parte. Pero es un poema oscuro. Ya el primer hemistiquio ha sido la tortura de los exégetas: «Un dios lo puede» (*ein Gott vermags*). ¿A qué se

refiere ese «lo»? Parece lícita una interpretación que considere que ese «lo» sea la música vivificadora del universo: ese «canto [que] es el ser» (*Gesang ist Dasein*) a que se refiere el segundo cuarteto.

Un dios lo puede. Pero dime, ¿cómo podrá,
a través de la estrecha lira, seguirle un hombre?

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?

[*W* I, 732]

La «lira» del hombre, su capacidad musical, es limitada. Las causas de que sea así vienen a continuación: el hombre es un ser lleno de contradicciones, el amor humano es un fracaso, el hombre solo hace música con un fin limitado —expresar un deseo, elevar un ruego—.

Su espíritu es discordia. Donde dos corazones
se cruzan, no se alza ningún templo a Apolo.

El canto, tal como lo enseñas, no es deseo,
no es petición de un fin o de una meta.

Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes.

[*W* I, 732]

Y luego expresa el poeta la verdadera función de la música, algo que el hombre, que no tiene en la tierra una existencia plena, no puede alcanzar. Solo cuando el dios le haga partícipe, a la vez, de la tierra y las estrellas —del mundo visible y el invisible, del «acá» y del «allá»—, es decir, cuando *sea* plenamente, podrá el hombre compartir esa función vivificadora de la música.

El canto es el ser. Para el dios algo simple.
Pero nosotros, ¿cuándo *somos*? ¿Cuándo,
por obra suya, se orientará nuestro ser a la tierra y las estrellas?

Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber sind *wir? Und wann wendet er*
an unser Sein die Erde und die Sterne?

[*W* I, 732]

No confundamos la perpetuidad de la música con la fugacidad del amor, a pesar de que este tiene apariencia eterna. El poeta se dirige a un joven —impreciso, innominado— para advertirle de que el amor, y el canto que el amor hace brotar en él, son algo pasajero.

Qué tú ames, joven, es algo muy distinto;
que la voz irrumpiera en tu boca, y tú cantaras,
lo debes olvidar. Es cosa pasajera.

Dies ists *nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch*
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, — lerne
vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.

[*W* I, 732]

La verdadera música es otra cosa. Es un hálito, un aliento, un soplo, una respitación (*ein Hauch*) que no tiene un fin menor, pequeño. Es a la vez un soplo del dios y un viento de los que agitan la tierra.

Cantar de verdad es otro aliento.
Un aliento por nada. Un respiro del dios. Un viento.

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

[*W* I, 732]

Los sonetos a Orfeo son también una exaltación del espíritu frente a la técnica. Rilke vaticinó, en unos tiempos de industrialización incipiente, un mundo caracterizado por el ruido de las máquinas, el trabajo deshumanizado del montaje en cadena, el humo de las fábricas que envenena el ambiente. Al mundo del espíritu trabajosamente erigido por el hombre, contrapone la amenaza de la máquina (*Alles Erworbne bedroht die Maschine*). Pero Rilke confía en el poder de la poesía y la música, que acabarán prevaleciendo sobre esa máquina que

[...] en la fábrica quieta, aceitosa, es la dueña.
Cree dominar la vida como nadie,
y con igual decisión ordena, crea y rompe.

Pero la vida aún tiene un hechizo:
en cien lugares aún queda el origen,
fuerzas puras que aún nadie toca ni admira.

Palabras vendrán tiernamente a expresar lo indecible...
Siempre nueva, la música, brotando de trémulas piedras,
en un espacio virgen, elevará sus templos.

[...] in stiller Fabrik ölend sich selber gehört.
Sie ist das Leben, – sie meint es am besten zu können,
die mit dem gleichen Entschluß ordnet und schafft und zerstört.
Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.
Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus...
Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.

[*W* I, 757]

PLENITUD Y MÚSICA: EL VIOLÍN DE ALMA MOODIE

En una tarde de Pascua del año 1923 todo se conjuró para la felicidad de Rilke: desde hacía varios meses, ya había hecho la obra que tenía que hacer, y se podía dedicar despreocupadamente a escribir pequeños poemas franceses; acababan de llegar los primeros ejemplares de *Los sonetos a Orfeo*, su último gran libro; fueron de visita Werner Reinhart, el gran mecenas suizo, que alquiló primero, y compró después el torreón de Muzot para que viviera Rilke en él; y con Reinhart vino también una de las grandes violistas de la época, Alma Moodie, trayendo bajo el brazo el guarnerius que Reinhart le había regalado...

Con ese guarnerius, que había pertenecido antes al violinista Fritz Kreisler, Alma Moodie interpretó esa tarde, en el silencio y bajo la luz del amplio valle del Ródano, las sonatas de Bach. «Qué voz la del violín —le contó Rilke en una carta de esos días a Nanny Wunderly—, qué plenitud, qué decisión. Eso, y *Los sonetos a Orfeo*; eran como los dos tonos de una misma voz. Tocó especialmente a Bach. Muzot ha recibido su gran bautismo de música... ¡Cómo había deseado yo, desde mucho antes, esta recompensa de una gran música!». «¡Ha sido una grandiosa corona de música!», le escribirá a Reinhart unos días después. Así se sentía Rilke: coronado, triunfante.

En la Pascua del año siguiente la visita se repitió. Esta vez la violinista se quedó varios días en la habitación de huéspedes del torreón. Con Alma Moodie coincidieron otros visitantes de Muzot, porque Rilke había dejado de ser un buscador de la soledad y del silencio. También ha quedado testimonio de esta segunda estancia de la violinista, en la que interpretó a Bach y a Couperin. «Anoche, después de cenar —escribe Rilke en una carta de 25 de abril de 1924, dirigida a su amiga suiza Nanny Wunderly—, Alma estuvo hora y media tocando las Sonatas de Mozart. No me

había dado cuenta de cuánta abundancia y cuánta felicidad perfecta hay en ellas». Rilke, por su parte, leyó en voz alta muchos poemas suyos, y entre esos poemas, las *Elegías de Duino*, una tras otra, hasta la décima.

No hubo apenas tiempo para más visitas. Pronto empezaron los sucesivos internamientos del poeta en el sanatorio Valmont. Allí murió el día 29 de diciembre de 1926. Pero entonces, la violinista Alma Moodie volvió.

El domingo 2 de enero, cuando las campanas de todos los pueblos del Valais tocaban a misa, una comitiva de seis o siete personas acompañó al pequeño ataúd de pino. Entre ellas iban Nanny Wunderly, tan desinteresadamente fiel, siempre, al poeta; el «señor feudal», el generoso Werner Reinhart; la amiga Lou Albert-Lazart; sus editores y amigos entrañables, Anton y Katharina Kippenberg; y Alma Moodie, con su violín bajo el brazo. La nieva cubría todo el valle. La pequeña comitiva emprendió la subida hasta la alta iglesia de Raron, situada en un promontorio sobre el pueblo. En la iglesia se rezó un responso, y a las notas graves del órgano se unió el sonido puro del violín de Alma Moodie, que volvió a tocar a Bach. La fosa estaba abierta, no en el pequeño cementerio que se extiende junto a la puerta de la iglesia, sino apoyada en la pared del templo. Cuando el ataúd estaba ya en la fosa, alguien leyó unos versos de la *Primera Elegía*:

> Ellos ya no nos necesitan, ellos, los ausentados prematuramente:
> suavemente se va uno desacostumbrando a lo terrenal, como
> se aleja uno de los dulces pechos de la madre. Pero nosotros,
> que tan grandes misterios necesitamos, y para quienes
> tantas veces surge del dolor el avance, ¿podríamos vivir sin ellos?
>
> *Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,*
> *man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten*
> *milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große*
> *Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft*
> *seliger Fortschritt entspringt —: könnten wir sein ohne sie?*
>
> [*W* I, 688]

Antonio Colinas ha evocado en un bellísimo poema la última visita de Alma Moodie a Rilke, cuando solo el cuerpo del poeta estaba presente en la breve nave de la iglesita de Raron:

> Nada importan los versos ni la música.
> Nada importa la gloria.

Nada importa la muerte del poeta,
cualquier muerte.
Solo es cierto ese cuerpo de mujer
que quiere rescatar, desesperadamente,
con la de Bach, aquella otra música
de los versos que Alguien (nos parece)
pretende silenciar cuando muere un poeta.

Solo importa ese cuerpo
que contemplan los ojos turbados por las lágrimas,
y los brazos (tan blancos)
que juegan con la música, que hacen olvidar
los versos, y que juegan con los vivos
a eternizar un tiempo que sabemos
fugaz, y que a su vez está jugando
con la muerte.

Versos, músicas, juegos
del alma resbalando por su carne
que aún ama y que aún sueña y que aún canta,
sin morir todavía.

DESPEDIDA DE LA MÚSICA: EL ÚLTIMO POEMA

El poema con el que Rilke dedica un ejemplar de las *Elegías* al violonchelista Lorenz Lehr el 18 de diciembre de 1925 es uno de esos poemas finales en que la música se ensalza en toda su grandiosidad. La música se concibe como un meteorito que entrara, desde la quietud grandiosa del éter, en la atmósfera, poblada por nuestros ruidos. Solo la música puede hacer tan grandioso recorrido: es capaz de unir, sin transición, la armonía majestuosa del cosmos y el murmullo cotidiano de los hombres. La carta que Rilke escribió a la princesa María en el invierno de 1912, desde Toledo, tiene aquí su trasunto lírico. La idea del «reverso de la música» (*die Rückseite der Musik*) está también presente en este poema. La fidelidad de Rilke a sus ideas sorprende siempre.

Esa que duerme... a fin de despertar tan limpiamente
y estar en vela de tal modo, que nosotros durmamos
sobrepasados por su misma vigilia... ¡Oh espanto!
Golpea la Tierra: será torpe y terroso su sonido,
y estará ensombrecido y velado por nuestras ambiciones.
Golpea la estrella: se te revelará.

Golpea la estrella: cifras invisibles
se cumplirán; átomos a raudales
se desplegarán por el espacio. Sones destellarán.
Y lo que aquí es oído —la corriente rebosa—
será en algún lado, vista: catedrales
se combarán en un lugar cualquiera, imaginado.

Sí. En algún lugar *se alza* la música, en algún lugar
esa luz solo oída se pierde como un eco lejano....

Nuestros sentidos solo lo perciben así,
tan separado... Y entre esta vibración y aquella
resuena, inefable, la abundancia... ¿Qué huyó,
convertido en frutos? En el ámbito de los sabores,
¿quién nos da su valor? ¿Qué nos dice su aroma?
(Hagamos lo que hagamos, con cada paso nuestro
borramos las fronteras del hallazgo).

Música: eres agua de nuestra propia fuente,
rayo que cae, sonido que espejea, eres
centinela radiante en continua vigilia,
eres calma formada por la pura afluencia,
eres más que nosotros... liberada estás
de buscar cualquier meta...

Die, welche schläft ... Um bei dem reinen Wecken
so wach zu sein, daß wir zu Schläfern werden
von ihrem Wachsein überholt... Oh Schrecken!
Schlag an die Erde: sie klingt dumpf und erden,
gedämpft und eingehüllt von unsern Zwecken.
Schlag an den Stern: er wird sich dir entdecken!

Schlag an den Stern: die unsichtbaren Zahlen
erfüllen sich; Vermögen der Atome
vermehren sich im Raume. Töne strahlen.
Und was hier Ohr ist ihrem vollen Strome,
ist irgendwo auch Auge: diese Dome
wölben sich irgendwo im Idealen.
Irgendwo steht Musik, wie irgendwo
dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen....
Für unsre Sinne einzig scheint das so
getrennt...Und zwischen dem und jenem Schwingen
schwingt namenlos der Überfluss....
Was floh in Früchte? Giebt im Kreis des Schmeckens
uns seinen Wert? Was teilt ein Duft uns mit?
(Was wir auch tun, mit einem jeden Schritt
verwischen wir die Grenzen des Entdeckens.)

Musik: du Wasser unsres Brunnenbeckens,
Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, du
selig Erwachte unterm Griff des Weckens,
du durch den Zufluss rein ergänzte Ruh,

Du mehr als wir ..., von jeglichem Wozu
befreit ...

[*W* II, 266]

Lorenz Lehr, además de ser profesor del Conservatorio, formaba parte del Cuarteto de Cuerda de Berna (Berner Streichquartett), junto con los hermanos Fritz y Franz Joseph Hirt (violines), y Hans Blume (viola). A pesar de la importancia que este poema tiene, es una obra de circunstancias, aunque en Rilke este concepto tiene poco sentido, porque toda su obra es homogénea. Lorenz Lehr visitó una tarde a Rilke en el torreón de Muzot con un ejemplar de las *Elegías de Duino* bajo el brazo para que el poeta se lo dedicara. Y en ese momento, con el destinatario allí delante, Rilke escribió el poema sobre la hoja en blanco que precedía a la portadilla.

MÚSICA Y POEMA

Rilke tuvo siempre una fobia insuperable: la fusión de música y poema. Se opuso a todos los intentos, que fueron muchos, de llevar sus poemas al pentagrama. Y aun así, sin su consentimiento, lo hicieron. Sus poemas —y también la prosa poética del *Alférez*— tenían, a juicio de Rilke, suficiente música en sí mismos. Además, juntar música y poema era superponer dos melodías distintas, cada una con su ritmo propio. Resulta —escribe Rilke con humor— como una carrera en paralelo, *ein Nebeneinanderlaufen*.

La actitud de Rilke con sus traductores —con excepciones señeras, como la de Gide— es igualmente intransigente: «Solo se puede traducir la prosa, y cuando es mala —dice en una carta a su editor—; pero ni siquiera la mala poesía puede traducirse, porque los poemas son cosas en que cada palabra, la determinación de cada palabra y de su tono, está fijada de una manera tan exacta y segura, que si no se acierta en ella, todo se desajusta y se desatina». Rilke se opone a la traducción de sus versos por la misma razón por la que se opone a que los compositores les pongan música. En ambos casos se fuerza la melodía originaria del poema.

Pero Rilke tiene especial antipatía a esos músicos que se empeñan en convertir sus poemas en letra de las partituras. Algunos llegan incluso a mutilar los versos para adaptarlos a sus melodías, como hizo Victor Junk con la canción que canta Abalone en el *Malte* —de lo que Rilke se entera, con notable disgusto, durante su larga estancia en Duino en 1912—. Casi en los mismos días, un gran músico, Anton von Webern pone música a otro poema de Rilke. Y unos años más tarde —aún en vida del poeta—, otro gran músico, Paul Hindemith compone una extensa partitura para los versos de *La vida de María*.

Esa actitud de Rilke tiene una única excepción: Ernst Krenek. Rilke conoció al joven Ernst Krenek y a su mujer, la escultora Anna Mahler, hija del compositor Gustav Mahler y de su mujer Alma, el 20 de abril de 1924. Fueron a visitarle a Muzot, en compañía de Werner Reinhart y Alma Moodie, y se quedaron allí toda la semana de Pascua. Alma Moodie no tocó solo a Bach y a Couperin, sino que estudió la obra que Krenek acababa de componer para ella. En una carta del 12 de mayo, Rilke daba noticia de esa visita a la princesa María: «Se creó un clima que yo, a pesar de mi sordera musical, agradecí de todo corazón por aquellos ataques y ternuras melódicos...».

En el mes de septiembre, Krenek fue a pasar unos días a Sierre, el pueblecito más cercano al torreón de Muzot, para poder visitar al poeta todas las tardes. A pesar de la diferencia edad —el músico acababa de cumplir veinticuatro años, y el poeta tenía cuarenta y nueve— se entendían bien, y el afecto recíproco fue rápidamente en aumento. Les unía también la común amistad de Busoni, y probablemente una cierta afinidad musical: Krenek estaba abandonando por esas fechas la atonalidad de sus comienzos y se orientaba hacia un neoclasicismo aprendido de los compositores franceses.

En una carta de 5 de noviembre de 1925, Rilke le escribe a Krenek: «Ya sabe usted que siempre me han resultado desagradables todos los intentos que se han hecho de poner música a mis versos, porque eran un añadido —que yo no había deseado ni pedido— a lo que, en sí mismo, era algo cerrado. Nunca he escrito versos que reclamaran un complemento musical. Pero con esta trilogía *O Lacrimosa* me pasó algo llamativo: nació para la música, y sentí inmediatamente el deseo de que alguna vez (antes o después) usted les pusiera música, de manera que ese impulso alcanzara con ella su plenitud». Y añade: «Tome usted, pues, posesión de estos versos, y en esta entrega vea usted la continuidad de mi confianza y mi recuerdo».

Esos únicos poemas de Rilke que «nacieron para la música» (*sie entstanden auf Musik zu*) son los siguientes:

I

Oh plenitud de lágrimas que, reteniendo el cielo,
gravita sobre el paisaje del dolor.
Oh lágrimas que corren como blanda tormenta
sobre el paisaje arenoso del corazón.

Oh peso de las lágrimas. Oh balanza
que no se sentía el cielo por sentirse clara
y es cielo solo por obra de las nubes.

País del dolor, próximo y visible
en tu unidad, cielo severo.
Como un rostro despierto despacio en tu reposo,
y horizontal medito en la hondura del mundo.

II

Un soplo nada más es el vacío
y esa verde opulencia
de árboles frondosos. ¡Solo un soplo!

Y nosotros somos una inspiración,
hemos sido inspirados por el lento
respirar de la tierra,
nosotros, que la urgimos con prisa.

III

¡Y los inviernos! Como vuelve la tierra
hacia sí misma. De los muertos
va reuniendo la savia, con audacia,
y de ella sale la audacia de las primaveras.
Bajo la rigidez brota lo imaginado: el verde
ancestral de los veranos, que vuelve
a hacerse nuevo en el espejo del presentimiento:
ahí donde el color de las flores
olvida el tiempo en nuestros ojos lentos.

I

Oh Tränenvolle, die, verhaltner Himmel,
über der Landschaft ihres Schmerzes schwer wird.
Und wenn sie weint, so weht ein weicher Schauer
schräglichen Regens an des Herzens Sandschicht.

Oh Tränenschwere. Waage aller Tränen!
Die sich nicht Himmel fühlte, da sie klar war,
und Himmel sein muß um der Wolken willen.

Wie wird es deutlich und wie nah, dein Schmerzland,
unter des strengen Himmels Einheit. Wie ein
in seinem Liegen langsam waches Antlitz,
das waagrecht denkt, Welttiefe gegenüber.

II

Nichts als ein Atemzug ist das Leere, und jenes
grüne Gefülltsein der schönen
Bäume: ein Atemzug!
Wir, die Angeatmeten noch,
heute noch Angeatmeten, zählen
diese, der Erde, langsame Atmung,
deren Eile wir sind.

III

Aber die Winter! Oh diese heimliche
Einkehr der Erde. Da um die Toten
in dem reinen Rückfall der Säfte
Kühnheit sich sammelt,
künftiger Frühlinge Kühnheit.
Wo das Erdenken geschieht
unter der Starre; wo das von den großen
Sommern abgetragene Grün
wieder zum neuen
Einfall wird und zum Spiegel des Vorgefühls;
wo die Farben der Blumen
jenes Verweilen unserer Augen vergißt.

[*W* II, 182]

Krenek se puso inmediatamente manos a la obra, y en pocos meses, la composición estaba terminada. Lleva el mismo título de la trilogía, y como subtítulo: «Para soprano con acompañamiento de piano» (opus 48). A continuación aparece la dedicatoria: «Para el poeta, como pequeña contraprestación».

Rilke recibió la partitura cuando estaba ya internado en el sanatorio Valmont, y en el mismo mes de diciembre en que murió. Aunque no pudo imaginarse la melodía con solo contemplar el papel pautado, la alegría del poeta fue grande. En una hojita escrita a lápiz le envió su agradecimiento: «Estoy muy enfermo, y de una manera miserable y dolorosa. Imagínese cómo me ha conmovido en estos momentos tan graves su buena, su gran noticia».

CRONOLOGÍA

1875 El 4 de diciembre nace René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke en Praga.
1882 Entra en el colegio de los escolapios de Praga.
1885 Separación de los padres.
1886 Septiembre: entra en la Militär-Unterrealschule St. Polten.
1890 Septiembre: entra en la Militär-Oberrealschule Mährisch-Weißkirchen.
1891 Junio, sale de la Militär-Oberrealschule Mährisch-Weißkirchen.
Septiembre: entra en la Handelsakademie de Linz.
1892 Mayo: regreso de Linz a Praga. Prepara privadamente el bachillerato.
1894 Publica *Vida y canciones* (*Leben und Lieder*).
1895 Septiembre: se matricula, en la Universidad de Praga, de Historia del Arte, Filosofía y Literatura.
Publica su primer drama: *En la helada temprana* (*Im Frühfrost*).
1896 Septiembre, traslado a Múnich; vive en la Briennerstraße, 48. Se matricula, en la Universidad de Múnich, de Historia del Arte.
Publica *Ofrenda a los lares* (*Larenopfer*), *El Apóstol* (*Der Apostel*), *Aster* (*Wegwarten*).
1897 Nuevo domicilio en Múnich: Blüthenstraße, 8.
Enero: Praga.
Marzo-abril: Arco, Venecia, Meran.
Junio-agosto: Wolfratshausen.
Principios de octubre: traslado a Berlín-Wilmersdorf; vive en Rheingau, 8, cerca del domicilio del matrimonio Andreas. Allí permanece hasta finales de julio de 1898.
Noviembre: primer encuentro con Stefan George.
Publica *Coronado de sueños* (*Traumgekrönt*).
1898 Marzo: Praga (conferencia).
Abril-mayo: Arco, Florencia, Viareggio.
Junio: Praga.
Julio: Zoppot.

Domicilio desde agosto: Berlín-Schmargendorf (Villa Waldfrieden, Hundekehlestraße, 11).
Mediados-finales de diciembre: Hamburgo, Bremen, Worpswede.
Publica: *Adviento* (*Advent*), *Hacia adentro de la vida* (*Am Leben hin*), *Sin presente* (*Ohne Gegenwart*).

1899 Marzo: Arco, Bozen, Praga, Viena. En Viena conoce a Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal y Rudolf Kassner.
Abril-junio: Rusia, con Lou Andreas-Salomé y su marido. Visita a León Tolstói y a Ilja Repin.
Julio: Berlín.
Agosto-mediados de septiembre: Bibersberg bei Meiningen.
Mediados de septiembre-finales de diciembre: Berlín.
Publica *Dos historias de Praga* (*Zwei Prager Geschichten*), *Para festejarme* (*Mir zur Feier*), *La princesa blanca* (*Die weiße Fürstin*).

1900 Principios de mayo-agosto: Rusia, con Lou Andreas-Salomé. Nueva visita a León Tolstói.
Finales de agosto-principios de octubre: Worpswede. Vive en el Barkenhoff, con Heinrich Vogeler. Conoce a Paula Becker, a Clara Westhoff y a los demás artistas de la colonia.
Domicilio desde mediados de agosto: Berlín-Schmargendorf (Misdroyer Straße, 1).
Publica *Historias del buen Dios* (*Geschichten vom lieben Gott*).

1901 Hasta finales de febrero sigue viviendo en Berlín.
Marzo: Múnich, Arco, Riva.
Mediados de marzo: Bremen.
Domicilio desde finales de marzo: Westerwede.
El 28 de abril contrae matrimonio con Clara Westhoff en Bremen.
Mayo: viaje de novios al sanatorio Weißer Hirsch, en Dresde.
Desde junio: Westerwede.
Finales de septiembre: castillo de Haseldorf.
Desde principios de octubre: Westerwede.
El 12 de diciembre nace su hija Ruth.
Publica *Los últimos* (*Die Letzten*).

1902 De principios de junio a principios de julio: castillo de Haseldorf.
Hasta finales de agosto sigue viviendo en Westerwede.
Domicilio desde finales de agosto hasta principios de octubre: París, calle Toullier, 11.
Principios de octubre: calle del Abbé de l'Épée, 3. Visita a Auguste Rodin.
Publica *La vida diaria* (*Das tägliche Leben*), *El libro de las imágenes* (*Das Buch der Bilder*).

1903 Febrero: empieza el intercambio epistolar con el *joven poeta*: Franz Xaver Kappus.
Finales de marzo a finales de abril: Viareggio.
Mayo y junio: París.
Julio y agosto: Worpswede, Oberneuland.

Finales de agosto-finales de septiembre: Marienbad, Múnich, Venecia, Florencia.
Domicilio desde mediados de septiembre: Roma, primero en Via del Campidoglio, 5, luego en Villa Strohl-Fern.
Publica *Worpswede* y *Auguste Rodin*.

1904 Febrero: empieza a escribir *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), que no terminará hasta 1910.
Junio-diciembre: Dinamarca y Suecia.
Desde mediados de diciembre: Oberneuland.
Publica *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke* (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*).

1905 Marzo-mediados de abril: sanatorio Weißer Hirsch, en Dresde.
Finales de abril: Berlín.
Mayo-principios de junio: Worpswede.
Mediados de junio-finales de julio: Gotinga, Berlín, Treseburg am Harz, Kassel, Marburgo.
Agosto: castillo de Friedelhausen.
Principios de septiembre: Darmstadt, Godesberg.
Domicilio desde mediados de septiembre hasta finales de octubre: Meudon, en casa de Rodin.
Finales de octubre-principios de noviembre: Colonia, Dresde (conferencia), Praga (conferencia), Leipzig, Colonia.
Desde mediados de diciembre: Oberneuland.
Publica *El Libro de Horas* (*Das Stunden-Buch*).

1906 Febrero: Elberfeld (conferencia).
Marzo: Berlín, Hamburgo (conferencia), Worpswede.
Mediados de marzo: muerte del padre en Praga.
Finales de marzo: Berlín (conferencia).
Domicilio desde mediados de mayo: París, calle Cassette, 29.
Finales de julio-mediados de agosto: Bélgica.
Segunda mitad de agosto: Godesberg.
Septiembre: castillo de Friedelhausen.
Octubre-noviembre: Berlín.
Diciembre: Capri.
Publica *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke* (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*) en segunda versión.

1907 Hasta mediados de mayo: Capri. Visita a Máximo Gorki.
Segunda mitad de mayo: Nápoles, Roma.
31 de mayo a 5 de junio: París, Hôtel du Quai Voltaire.
Junio: empieza a escribir las cartas sobre Cézanne, dirigidas a Clara Westhoff.
Domicilio de principios de junio a noviembre: París, calle Cassette, 29.
Noviembre: Praga (conferencia), Breslau (conferencia), Viena (conferencia).
Finales de noviembre: Venecia.
Diciembre: Oberneuland.
Publica *Nuevos poemas* (*Neue Gedichte*).

1908 Hasta finales de febrero: Oberneuland.
Finales de febrero: Berlín, Múnich, Roma.
Finales de febrero-mediados de abril: Capri.
Finales de abril: Roma, Florencia.
Domicilio desde mayo: París, calle Campagne-Première, 17; desde septiembre, Hôtel Biron, calle de Varenne, 77.
Publica *Nuevos Poemas II* (*Der neuen Gedichte anderer Teil*).

1909 Primer encuentro con la princesa María von Thurn und Taxis.
Finales de mayo: Provenza.
Principios de septiembre: Bad Rippoldsau.
Finales de septiembre-principios de octubre: Avignon.
Publica *Réquiem por una amiga* y *Réquiem por el conde Wolf von Kalckreuth* (*Requiem für eine Freundin* y *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*).

1910 Primer encuentro con Katharina Kippenberg en Leipzig,
Enero: Elberfeld (conferencia), Leipzig, Jena (conferencia).
Finales de enero-mediados de marzo: Berlín, Leipzig, Weimar, Berlín.
Mediados de marzo-mediados de abril: Roma.
Finales de abril: castillo de Duino.
Principios de mayo: Venecia.
Mediados de mayo-principios de julio: París.
Julio-finales de agosto: Oberneuland, castillo de Lautschin, Praga.
Primeros de septiembre: castillo de Janowice.
Finales de septiembre-mediados de octubre: Múnich.
Finales de octubre: Colonia.
Noviembre: París.
Finales de noviembre-finales de diciembre: Argel, El Kantara, Túnez, Nápoles.
Publica *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*).

1911 Enero-finales de marzo: Nápoles, El Cairo, viaje por el Nilo, Heluan, Venecia.
Principios de abril-mediados de julio: París.
Julio-agosto: Praga, Lautschin, castillo de Janowice.
Finales de agosto-finales de septiembre: Leipzig, Weimar, Berlín, Múnich.
Finales de septiembre-mediados de octubre: París, calle Varenne, 77.
Mediados de octubre: París, Avignon, Ventimiglia, Bolonia.
Finales de octubre a fin de año: castillo de Duino.

1912 Principio de año-principios de mayo: castillo de Duino.
Mayo-septiembre: Venecia. Repetidos encuentros con Eleonora Duse.
Mediados de septiembre-principios de octubre: castillo de Duino.
Segunda mitad de octubre: Múnich.
Noviembre: Toledo.
Principios de diciembre: Córdoba, Sevilla.
Desde mediados de diciembre: Ronda.

1913 Enero-mediados de febrero: Ronda.
Domicilio desde finales de febrero: París, calle Campagne-Première, 17.

Junio: Bad Rippoldsau.
Julio: Gotinga, Leipzig, Weimar, Berlín.
Primera mitad de agosto: Heiligendamm, en el mar Báltico.
Segunda mitad de agosto-principios de septiembre: Berlín.
Septiembre-principios de octubre: Múnich.
Mediados de octubre: Dresde, Hellerau, Krummhübel.
Desde mediados de octubre: París.
Publica *La vida de María* (*Das Marie-Leben*).

1914 Finales de febrero-finales de marzo: en Berlín y Múnich con la pianista Magda von Hattingberg.
Finales de marzo-finales de abril: París.
Finales de abril-principios de mayo: castillo de Duino.
Domicilio desde finales de septiembre: Múnich, Finkenstraße, 2.

1915 Enero: Berlín.
Principios de febrero: Irschenhausen.
Domicilio de mediados de junio a finales de octubre: Múnich, Widenmayerstraße, 2.
Noviembre: Rilke es llamado a filas.
Primera mitad de diciembre: Berlín.
Segunda mitad de diciembre: Viena.
Publica *Cinco Cantos* (*Fünf Gesänge*).

1916 Desde principio de junio: servicio militar en Viena. Repetidos encuentros con Karl Kraus y Oskar Kokoschka.
Desde finales de julio: Múnich, Keferstraße, 11.

1917 Segunda mitad de junio: Herrenchiemsee.
Mediados de julio: Berlín.
Agosto-septiembre: Gut Böckel, Westfalia.
Octubre-noviembre: Berlín.
Domicilio desde mediados de diciembre: Múnich, Hotel Continental.

1918 Domicilio en Múnich desde finales de mayo: Ainmillerstraße, 34.
Durante la *Novemberrevolution*, relaciones con Kurt Eisner, Ernst Toller y Oskar Maria Graf.
Conoce a Clare Studer.

1919 Mediados de junio-finales de septiembre: Berna, Nyon, Ginebra, Zúrich, Sils-Baselgia, Soglio, Lausana, Nyon.
Finales de octubre-finales de noviembre: Zúrich (conferencia), Sankt Gallen (conferencia), Lucerna (conferencia), Basilea, Berna (conferencia), Basilea (conferencia), Winterthur (conferencia).
Desde finales de diciembre: Locarno.

1920 Hasta finales de febrero: Locarno.
Marzo-principios de junio: Schönenberg.
Mediados de junio-mediados de julio: Venecia.
Segunda mitad de julio: Schönenberg.
Agosto-septiembre: Zúrich, Winterthur, Berg, Winterthur, Zúrich, Ginebra, Berna, Friburgo, Berna, Zúrich, Ginebra, Zúrich, Ragaz, Zúrich.
Octubre: Ginebra, Berna, Sion, Sierre.

Finales de octubre: París.
Finales de noviembre: Ginebra, Basilea.
Mediados de noviembre-fin de año: Berg am Irchel.

1921 Domicilio hasta mediados de mayo: Berg am Irchel.
Enero: Ginebra, Zúrich.
Mediados de mayo-finales de junio: Priorato de Etoy.
Domicilio desde finales de julio: torreón de Muzot.

1922 Febrero: termina las *Elegías de Duino* (*Duineser Elegien*) y escribe *Los sonetos a Orfeo* (*Die Sonette an Orpheus*).
Finales de mayo-principios de julio: Sierre.
Finales de agosto-finales de septiembre: Beatenberg.
Ruth Rilke se casa con el doctor Carl Sieber.

1923 Junio-julio: Zúrich, Thun, Vevey, Villeneuve, Gruyères, Berna, Sierre, Montana, Sierre, Leukerbad, Sierre.
Mediados de agosto-mediados de septiembre: sanatorio Schöneck, en Beckenried, junto al lago Vierwaldstätter.
Septiembre: Lucerna, castillo de Malans.
Octubre: Meilen, Berna.
Finales de diciembre: sanatorio Valmont.
En noviembre nace su nieta Christine Sieber-Rilke.
Traducción de diversas obras de Paul Valéry.
Escribe poemas en francés.
Publica *Elegías de Duino* (*Duineser Elegien*) y *Los sonetos a Orfeo* (*Die Sonette an Orpheus*).

1924 Hasta finales de enero: sanatorio Valmont.
Segunda mitad de junio: Valagin, Neuchâtel, Berna.
Finales de junio-finales de julio: balneario de Ragaz.
Primera mitad de septiembre: Nyon, Ginebra, Lausana.
Principios de noviembre: Montreux, Berna.
Finales de noviembre: sanatorio Valmont.

1925 Principios de enero-mediados de agosto: París, Hôtel Foyot. Encuentros con Paul Valéry, la condesa de Noailles, Paul Claudel, Hugo von Hofmannsthal, Jean Giraudoux, Maurice Betz, Charles du Bos, Baladine Klossowska.
Rechaza la propuesta de ser condecorado con la Legión de Honor.
Campaña de prensa en Alemania contra Rilke por escribir poemas franceses.
Finales de agosto: Milán.
Principios de septiembre-mediados de octubre: Muzot, Berna, Ragaz, Meilen.
Mediados de octubre-mediados de diciembre: Muzot.
Mediados de diciembre-fin de año: sanatorio Valmont.

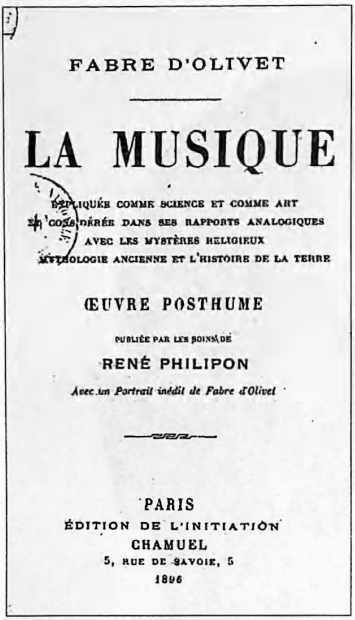
1926 Intercambio epistolar en verso con Marina Zwietáiewa.
Rechaza su elección como académico de la Academia de Arte de Prusia.
De primero de año hasta finales de mayo: sanatorio Valmont.
Finales de mayo: Vevey, Lausana.

Mediados de julio-finales de agosto: balneario de Ragaz.
Septiembre: Lausana.
Octubre-noviembre: Sierre.
Diciembre: sanatorio Valmont.
El 29 de diciembre, Rilke muere en el sanatorio Valmont.
Publica *Vergeles* (*Vergers*) *y Las cuartetas valaisanas* (*Les Quatrains Valaisans*).

1927 El día 2 de enero, Rilke es enterrado en Raron.
Empiezan a publicarse por la editorial Insel de Leipzig sus *Gesammelte Werke* en seis tomos.
Se publican, a lo largo del año, traducciones autorizadas por Rilke: *Malte Laurids Brigge optegnelser*, trad. por Inga Junghanns, Copenhague; *The story of the love and death of Cornet Christopher Rilke*, trad. por B. J. Morse, Osnabrück; *La chanson d'amour et de mort du cornette Christoph Rilke*, trad. por Suzanne Kra, París; *Pamietniki Malte-Lauridsa Brigge* y *Ksiega obrazów* (*El libro de las imágenes*), trad. por Witold Hulewicz, Varsovia.

ILUSTRACIONES

Rainer Maria Rilke. Retrato del poeta hecho en Muzot hacia 1923.



FABRE D'OLIVET

LA MUSIQUE

EXPLIQUÉE COMME SCIENCE ET COMME ART
CONSIDÉRÉE DANS SES RAPPORTS ANALOGIQUES
AVEC LES MYSTÈRES RELIGIEUX
MYTHOLOGIE ANCIENNE ET L'HISTOIRE DE LA TERRE

ŒUVRE POSTHUME

PUBLIÉE PAR LES SOINS DE

RENÉ PHILIPON

Avec un Portrait inédit de Fabre d'Olivet

PARIS
ÉDITION DE L'INITIATION
CHAMUEL
5, RUE DE SAVOIE, 5
1896

Rilke, convencido de que *el más acá* y *el más allá* (*Diesseits und Jenseits*) forman una unidad sin fisuras, entiende la música cuando lee, durante su estancia en Toledo, en este libro de Fabre d'Olivet, que esta tiene un lado humano y perceptible, y un lado misterioso e imperceptible.

Wanda Landowska (1879-1959) rescató un instrumento olvidado desde hacía más de un siglo, el clavecín, e hizo revivir el ingente repertorio barroco de partituras escritas para instrumentos de tecla.

Durante los años de la guerra, la clavecinista tocó para el poeta las *Variaciones Goldberg* y algunas partituras de Scarlatti, de Couperin y de Rameau.

Ferruccio Busoni (1866-1924) fue el único músico con quien Rilke tuvo amistad. Apátrida, como Rilke, o quizá ciudadano europeo, sin distinción de nacionalidades, como el poeta, se refugió también en Suiza al acabar la Primera Guerra Mundial.

Aunque hizo incursiones en la música atonal, Busoni fue un compositor clasicista. En sus diez volúmenes de *Ejercicios de piano*, escritos entre 1917 y 1924, hay numerosas transcripciones pianísticas de obras orquestales clásicas.


Klavierübung
in zehn Büchern
von
Ferruccio Busoni
Zweite umgestaltete und bereicherte Ausgabe
Eigentum der Verleger für alle Länder
Breitkopf & Härtel
Leipzig
Printed in Germany.


Ferruccio Busoni
Entwurf einer neuen
Ästhetik der Tonkunst
Insel-Bücherei Nr. 202

La idea expresada por Busoni en su *Ensayo de una estética del arte musical*, de que la música es la mediadora entre el tiempo y el no-tiempo, la eternidad, entusiasmó a Rilke. El poeta escribió a su editor Kippenberg recomendándole el libro y también que se publicara en la cuidada colección Insel-Bücherei.

Cuando Rilke conoció la iglesia mozárabe toledana de San Lucas, supo que según la tradición, en un tiempo en que los feligreses no cantaron la *Salve a la Virgen de la Esperanza*, la cantaron los ángeles. Esa tradición se refleja en este lienzo del siglo XVII.

La pianista vienesa Magda von Hattingberg (1883-1959) mantuvo con Rilke una breve relación amorosa. Más importante fue la relación musical: ella trató insistentemente de que el poeta sintiera la música, y lo acabó logrando.

En las elegantes veladas en el castillo de Duino, los príncipes Von Thurn und Taxis reunían todas las noches a sus invitados para que oyeran la música favorita de los anfitriones: las partituras escritas para cuartetos de cuerda.

Ernst Krenek (1900-1991). Un año antes de morir, Rilke le escribió: «Nunca he escrito versos que reclamaran un complemento musical. Pero con esta trilogía *O Lacrimosa* me pasó algo llamativo: nació para la música, y sentí inmediatamente el deseo de que alguna vez (antes o después) usted le pusiera música, de manera que ese impulso alcanzara con ella su plenitud».

Baladine Klossowska colocó frente a la mesa del poeta en el torreón de Muzot, en noviembre de 1921, esta reproducción de un dibujo a pluma de Orfeo hecho por el renacentista Giovanni Battista Cima da Conegliano. Esta imagen inspiró a Rilke su última gran obra, *Los sonetos a Orfeo*.

Werner Reinhart, Alma Moodie y Rainer Maria Rilke. El 30 de marzo de 1923 la violinista australiana visitó Muzot. Entonces tocó a Bach, como volvió a hacerlo en la iglesia de Raron, ante el féretro del poeta, minutos antes de que fuera enterrado.

ISBN 978-84-9879-665-0