









TREINTA AÑOS
DE
CRÍTICA MUSICAL

LIBRARY

CRTIONA MUSICAL

TREINTA AÑOS
DE
CRÍTICA MUSICAL

COLECCIÓN PÓSTUMA DE LOS TRABAJOS

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ M. ESPERANZA Y SOLA

de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,

CON UN

BOSQUEJO BIOGRÁFICO

POR EL ILMO. SEÑOR

D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

de la misma Academia,

~~~~~  
TOMO SEGUNDO  
~~~~~

MADRID

EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

C. de San Francisco, 4.

1906

LIBRERIA AZOZ

CRITICA MUSICAL

COLECCION DE LIBROS DE LA LIBRERIA

DE LA LIBRERIA

DE LA LIBRERIA

DE LA LIBRERIA

DE LA

Es propiedad.

DE LA LIBRERIA

DE LA

LV

LA GIOCONDA, de Ponchielli.

Post nubila phæbus, y no vayan por eso á creer mis lectores que en el presente caso el *bermejaço platero de las cumbres*, como le llamó Quevedo, es un sol radiante que alumbré y vivifique cuanto sus rayos alcanzan, sino que, bien considerado, es tan sólo un astro de luz algún tanto parduzca la mayor parte de las veces, ó como si dijéramos, símiles y retóricas aparte, una obra agradable, pero de segundo orden, y que, ciertamente, nunca será considerada como faro luminoso en los extensos horizontes del Arte.

Sin embargo, á tal punto habían llegado las cosas en el Teatro Real; tan lánguida existencia arrastraba éste desde el punto de vista artístico, que la aparición de *La Gioconda*, música de Amílcar Ponchielli y letra de Tobia Gorrio (en el siglo Arrigo Boito), no ha podido menos de considerarse como fausto suceso que venía á sacar de su letargo á los pacientes abonados al regio coliseo, haciéndoles exclamar con el poeta latino, esperanzados de que la tempestad había calmado y la serenidad y mejores días venían á recompensarles de las tristuras y desencantos que, con una constancia digna de mejor empleo, sufrían de largo tiempo.

Es sabido que Arrigo Boito, el autor del *Mefistófeles*, trocó por algún tiempo la pluma por la lira, llegando á alcanzar en su patria y fuera de ella honroso puesto entre los vates italianos; pero de creer es que en la hoja de sus servicios literarios no entre por gran cosa (y esto tal

vez explique el anagrama que ha usado) el libreto de la ópera antes indicada. La hermosura y corrección de los versos que contiene, y lo bien delineado de los caracteres de los personajes que en el drama intervienen, no bastan, ciertamente, para encubrir lo endeble de la trama del argumento (de antiguo conocido), su menos que dudosa moralidad y las inverosimilitudes que encierra; y aun cuando pudiera haber, hasta cierto punto, la excusa de que el autor dramático lo ha sacrificado todo ante la idea de ofrecer al compositor ancho campo donde pudiera dar rienda suelta á su talento é inspiración, caso de tenerla, tal disculpa no cabe admitirse tratándose de un poeta del valer de Boito, á quien pudiera recordarse otro egregio vate, Felice Romani, el colaborador del dulcísimo Bellini, que tan señaladas muestras dió de cuán bien pueden combinarse la belleza del libro y la verdad y el interés dramático con las exigencias del músico. Y si de esta opinión mía, que pudiera parecer harto severa, se dudase, vean y juzguen por sí propios mis lectores.

Para ello, fuerza es que trasladen su pensamiento á la Reina del Adriático, donde en pleno siglo xvii y en el patio del Palacio Ducal, en cuyo fondo aparece la famosa *Scala dei Giganti* y el *Portico della Carta*, por donde se penetra á la iglesia de San Marcos, hállase reunida una abigarrada muchedumbre de gentes del pueblo, marineros, dálmatas, moros *et omnis genere piscium*, muchos de ellos enmascarados, esperando la hora de la fiesta de las regatas, que al fin se anuncia, por cierto, de un modo que *incontinenti* trae á la memoria la *kermesse* de la obra musical que por acá conocemos del autor del libro. Márchanse todos con grande algazara, y aparece Gioconda, que conduce á su ciega madre al templo, á donde va, según dice, «á cantar sus oraciones á los ángeles, mientras su hija canta sus canciones á los hombres;» oficio, entre paréntesis, que debía serle muy lucrativo, vista la ropa que gasta. Gioconda deja á su madre á las puertas del templo y marcha á buscar á su ado-

rado Enzo, lo cual de presumir es que hubiera hecho sin tropiezo alguno, á no salirle al paso un hombre de fea catadura, un cierto Barnaba, que más tarde declara ser el *potente demone del Consiglio dei Dieci*, el cual la declara su pasión, que ella tiene el buen gusto de despreciar, dejándole en el estado que de suponer es en todo desairado amante.

Vuelve el pueblo de las regatas aclamando al vencedor, y Barnaba, cuyo corazón debía estar en perfecta armonía con su oficio de delator, trata de vengar en la madre los desdenes de la hija, y para ello infunde en el marinero que ha sido vencido en la lucha la idea de que su barca ha perdido merced á los maleficios de la infeliz ciega; el pueblo toma parte en ello, y cuando se preparaban á matarla, aparecen de un lado Gioconda y Enzo, y por otro Alvise, gran Inquisidor de Estado, y su mujer Laura, la cual descubre en aquél, disfrazado de marinero dalmata, á su antiguo amante, cosa que no pasa inadvertida á Barnaba, quien desde luego se apresta á una nueva venganza. La madre de Gioconda es perdonada por Alvise, mediante la intervención de Laura, que recibe de aquélla, en premio de su buena acción, y como talismán que ha de darla buena fortuna, el rosario que llevaba, marchando todos al templo, salvo Enzo, que, abismado en sus pensamientos, y hasta preocupado con el encuentro que ha tenido, quédase en la plaza, y Barnaba, que no se descuida en decirle que sabe que no es lo que parece, sino el proscrito Príncipe de Santafior, y en ofrecerle que aquella misma noche, merced á sus buenos oficios, Laura, que continúa amándole, irá á verle al bergantín de que aparentemente es capitán, sin que para ello le gué otro motivo que su amor á Gioconda y el deseo de vengarse de ella, haciendo que Enzo la sea traidor é infiel. Este se horripila y le maldice; pero entre imprecaciones y denuestos, no se descuida en aceptar los ofrecimientos que le hacen, marchándose al puerto, mientras Barnaba dicta á uno de los suyos (no tan sigilosa-

menté como era de suponer, puesto que Gioconda, que salía del templo, lo oye perfectamente) una delación á Alvise, anunciándole que su mujer va á escaparse aquella misma noche con el susodicho pseudo-dálmata; escrito que echa en la famosa Boca del León, destinada á tales usos. La bulla de una mascarada, interrumpida por los cánticos del templo, y los gritos de dolor de Gioconda al verse engañada, terminan el cuadro.

Y hétenos casi á bordo del bergantín *Hécate*, cuya marinería está entregada á las faenas del oficio, hasta que viene Enzo y envía á todos á descansar, para quedarse solo y á sus anchas en espera de su bien amada, que no tarda en aparecerse en una barca dirigida por el mismísimo Barnaba, quien, una vez cumplida tan honrosa misión, no se descuida en ir en busca del esposo burlado, á fin de completar su buena obra. Diálogo de amor y de promesas mutuas, tras lo cual Enzo va á dar las órdenes de levar anclas con rumbo á Palestina, tiempo que Laura aprovecha, en parte, para dirigir una plegaria á la Virgen en demanda de perdón por el mal paso que va á dar, oración que es bruscamente interrumpida por Gioconda, quien después de decirle que ama á Enzo *siccome il leone ama il sangue*, puñal en mano la notifica que ha llegado su último momento, hasta que, viendo la barca que trae Alvise, la anuncia que aquél la vengará aún más completamente. En tal trance, Laura acude al rosario que la ciega le dió, y á su vista, Gioconda cesa en sus iras, la mete en su barca y la salva por el momento, no sin rabia de Barnaba, que á grito pelado anuncia desde la orilla al Inquisidor la nueva fuga de su esposa, y desesperación de Enzo, á quien en vano trata de calmar Gioconda, y el cual, á la fin y á la postre, viendo que las galeras de la República atacaban al bergantín, le pone fuego y se arroja al mar.

Levántase de nuevo *il sipario*, y aparece Alvise en una cámara de su Palacio, diciendo á su mujer que lo sabe todo y que va á morir *incontinenti*. Para ello, la

muestra el catafalco donde ha de ser expuesta, y le da un veneno, que ha de propinarse al instante, si no quiere que el puñal haga su oficio; dicho lo cual se retira, dando lugar á que Gioconda, que, á pesar de su modesta situación, entraba y salía, por lo visto, como Pedro por su casa, en la de aquel magnate, á quien no se colige que conociese el día antes, y aun sabía todos los escondrijos de ella, se aparezca como ángel salvador de la desdichada dama. Gioconda, en efecto, que, á pesar de la exquisita vigilancia que de suponer es tendría en su casa aquel noble y suspicaz veneciano, ha oído todo el coloquio de los dos esposos, y lo que es más, por una intuición maravillosa, había adivinado lo que iban á hablar, no sólo ofrece á Laura un filtro que la adormezca y surta en todo y por todo (como luego se verá) los propios y aun mejores efectos que el que Fr. Lorenzo había dado á Giulietta, sino que la anuncia que su madre la velará en el lecho mortuorio, del cual serán servidores amigos suyos de confianza, *le sue fidi cantori*. La víctima acepta el cambio; apura hasta las heces el licor que Gioconda le ofrece, y con el cual la salva en nombre del que ama; y la escena se muda en un salón de baile del mismo Palacio donde Alvise Badoero da una fiesta. Danzan á su sabor los convidados, sin curarse de la ausencia de la esposa de aquél, cuando de repente aparece Barnaba arrastrando á la infeliz ciega, á la cual acusa de estar haciendo maleficios allí mismo; ella se disculpa diciendo que oraba por un moribundo, dicho que confirma una lúgubre campana que al punto se oye, y entonces Enzo, salvado, no sabemos cómo, de las aguas, y que para no hacerse notar (así al menos se hace en el Teatro Real, lectores míos) es el único de los presentes cuyo rostro cubre una careta, sabe por Barnaba que la muerta es su amada Laura. Enciéndese en ira, y despreciando otra vez la vida, descúbrese é intenta asesinar al marido ultrajado, que lo entrega á Barnaba para hacer con él un ejemplar castigo, del que, tranquilícense mis lectores, se

verá libre merced á ciertos ofrecimientos que Gioconda hace á aquél, tan crudamente expresados, que es de buen gusto no especificar, mostrando, por último, Badoero á los aterrados circunstantes el cadáver de su esposa, á quien ha matado, les dice, para vengar su honra.

Un palacio medio arruinado en la isla de la *Giudecca*, y á través de cuyas arcadas descúbrese el canal Orfano y la Plaza de San Marcos, ofrécese á la vista del espectador. Allí vive Gioconda, y allí traen á Laura, que, presa aún de su letargo, ha sido arrancada del sepulcro por dos fieles amigos de aquélla, y allí viene, por último, Enzo, no en alas de la gratitud hacia la mujer que le ha salvado, sino movido simplemente por la curiosidad de saber por qué lo ha hecho, no dándosele un ardite de que Gioconda le diga que es para devolverle la dicha y la felicidad, cuando ambas las cree perdidas para siempre, y encendiéndose en ira hasta el punto de querer matar á su libertadora, cuando oye de boca de ésta que ha robado el cadáver de su amada. La voz de Laura, que muy á tiempo vuelve de su sopor, salva á aquélla de la atrocidad de que iba á ser víctima, y entonces, cuando Gioconda aparece á los ojos de los dos adúlteros amantes como su libertadora, cuando les ofrece una barca para que se escapen y gocen de su amor por otros confines, ambos se deshacen en ternezas hacia la infeliz muchacha, y la dicen estas palabras, que, usando cierta sacramental frase de un diario harto conocido, se bastan por sí solas y no necesitan comentarios:

*Ricorderem la vittima
Del sacrificio santo
Ti benedicano gli angeli...*
.....

lo cual, piadosamente pensando, no parece muy fácil que suceda; lo propio opina Barnaba, quien momentos después de la fuga de Enzo y Laura, se presenta á Gioconda

reclamando el premio ofrecido, y al ver que ésta prefiere la muerte, se arroja sobre su víctima, y como consuelo en sus últimos instantes, la dice:

*Muori dannata:
Ier tu madre m'ha offesso! io l'ho affogata!*

Como se ve, el drama pertenece al género terrorífico y espeluznante del apogeo del romanticismo; las inverosimilitudes que encierra ya quedan apuntadas; y en cuanto á la moral que en él se respira, inútil es decir que deja atrás á la de *La Traviata* y del *Rigoletto*, confirmando aquel sabido axioma de que lo que no puede ni cabe decirse en castellano, la hermosa lengua del Tasso se encarga de hacerlo, y por ende, añadiré yo, la música de encubrirlo, con lo cual el espectador, por puntas de timorato que tenga, se queda muy tranquilo, mientras la moral, el buen sentido y el buen gusto literario lloran á lágrima viva.

Y hora es ya que diga á mis lectores algo de mis impresiones sobre la música que en esta ópera se oye. Italia, es innegable, se halla hoy, en lo que al divino Arte atañe, en marcada decadencia. No parece sino que *descansando de aquel esfuerzo gigante* (como diría el inolvidable Ventura de la Vega) que hizo al dar al mundo á Rossini, Bellini, Donizzetti y al mismo Verdi, se contenta hoy con el recuerdo de sus antiguas glorias, y no intenta siquiera conservar las gloriosas tradiciones que un día la hicieron reinar sin rival en el Arte lírico-dramático. A aquella época en que una á otra seguían las admirables producciones de aquellos grandes genios, ha sucedido una época de esterilidad y postración, siendo inútiles de todo punto cuantos esfuerzos se han hecho para sacarla de semejante marasmo. Ni Marchetti, ni Gómez, ni Pedrotti, ni Rossi, ni De Giossa, ni Usiglio, ni Cagnoni, han conseguido, la mayor parte de ellos, que su fama traspase los Alpes, y sólo Boito, cuyo

innegable talento me he complacido en reconocer y admirar en las columnas de *La Ilustración*, es el que ha conseguido con su *Mefistófeles* obtener carta de nacionalidad fuera de su patria. Ponchielli trata de ganarla ahora; pero á pesar del triunfo que se dice obtuvo en Bélgica no há mucho, dudoso es que lo alcance entre nosotros, á juzgar por las muestras. Más italiano en su *Gioconda* que Boito lo es en aquella ópera, su talento dramático y su inspiración no están ciertamente á la altura de los de éste, y grande también es la distancia que separa el valor de una y otra obra.

Cierto es que no cabe depurar el mérito de una ópera de las dimensiones de la de Ponchielli, en las pocas veces que aún se ha oído; pero tengo para mí que las obras de verdadero mérito, aquéllas en que el genio y el talento, en felicísimo consorcio, han impreso de un modo indeleble su huella, dejan en el ánimo del oyente una impresión profunda, que le hace sentir que lo que ha oído es grande y de innegable valor, aun cuando en el momento no sea posible descubrir, y menos aquilatar, las bellezas que encierra. Y fuerza es confesarlo: nada de esto, ó poco menos, sucede con la *Gioconda*, en que, por regla general, el espectador, el primer día que la oye, al cabo de cuatro horas de música, se retira indiferente, sin que el recuerdo de una frase feliz, cual en tantas otras óperas sucede, venga á sacarle de aquel estado.

Cierto que Ponchielli muestra gran conocimiento del arte que trae entre manos; que no es extraño, ni mucho menos, á la evolución que éste ha sufrido en modernísimos tiempos; que conoce á fondo los secretos de la instrumentación, y es diestro en la manera de tratar las voces; pero cierto también que el talento y el saber que en todo esto demuestra, no guarda relación con su estro dramático ni con su inspiración, tarda, cuando acude, á sus llamamientos, y no siempre, sino en contados casos, feliz. De aquí la falta de originalidad y el venirse á la memoria del oyente ideas y hasta procedimientos de antes

conocidos (cual, entre otros casos, sucede con la romanza de Enzo, que á seguida trae á la memoria la admirable de Raoul en *Los Hugonotes*); de aquí la trivialidad en que en muchos casos cae, como en los bailables de las *Horas*, que no acierto á explicarme el furor con que dicen han sido acogidos en otras partes, y de aquí, en fin, el que al lado de páginas de innegable valer, como la *marinaresca*, del acto segundo, de admirable factura; el final del acto tercero, que revela gran conocimiento del Arte, y el terceto, con que casi concluye la ópera, y no parece sino que un acento más dramático la hubiese inspirado y una mano más vigorosa la hubiera escrito, haya otras en que no pase de los límites de una mediocridad, por más que esté encubierta con más ó menos ostentosos ropajes, haciendo aplicable á Ponchielli lo que cuentan decía Fidiás á un escultor que había esmaltado de oro una estatua: «La has hecho rica, no pudiendo hacerla bella.»

Esto supuesto, citemos siquiera, como trozos más salientes de la obra objeto del presente artículo, la *furlana*, la canción de la ciega, y el monólogo de Barnaba, que tiene acento verdaderamente dramático, que no ha logrado, por cierto, hacer resaltar el barítono Sr. Bianchi, en el primer acto; la *marinaresca*, en el segundo; el final del tercero, que es una hermosa página de conjunto, y el terceto del cuarto, á mi juicio, tal vez, ó sin tal vez, la mejor y más acabada página de la obra, que ojalá terminase con él.

La interpretación de *Gioconda* ha dejado bastante que desear, contribuyendo no poco al modo no muy entusiasta con que, á decir verdad, ha sido acogida. En efecto: salvo la Sra. Teodorini, el Sr. Massini (que, á Dios gracias, canta la partitura como está escrita), y en algunos momentos la Srta. Borghi, los cuales no han desmerecido del justo aprecio en que los tiene el público madrileño, en los demás artistas la buena voluntad no ha suplido la deficiencia de sus medios, y los papeles de Laura, Bar-

naba y Alvise no han tenido felices intérpretes en la señora Orsini-Mazzoli y los Sres. Bianchi y Veciohni. Los coros, dignos de todo elogio, se portan como buenos, y la orquesta, cual cumple á la justa reputación que goza. Por último, la obra se ha puesto bastante bien en escena, aunque sin grandes lujos, y la decoración del último acto, debida al pincel de los Sres. Bussato y Bonardi, merece especial aplauso.

Y he aquí cuanto por el pronto se me ofrece y parece consignar, á reserva de hacer las rectificaciones que el caso exigiere, como primeras impresiones acerca de la *Gioconda*, ópera á la cual de temer es que con el tiempo pueda aplicársele á lo que de otra, también italiana, decía un compatriota de Ponchielli: que nada ha añadido de nuevo al patrimonio del Arte.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Febrero 1884.)

LVI

EL RELOJ DE LUCERNA

(zarzuela del maestro Marqués)

Cuéntase que entre las saetas que los devotos cofrades del Pecado Mortal solían cantar cuando por las noches iban de ronda en busca de limosnas para atender á los piadosos fines de su instituto, había una que decía:

El que no paga lo que debe,
A Dios enojado tiene.

Algo de esto, aplicado á los lectores de *La Ilustración*, me temo les pase con este crítico musical, cuya solicitud, por las muestras al menos, no ha debido parecerles muy grande en darles cuenta de las novedades y hasta acontecimientos que, en lo que toca al divino Arte, han ocurrido de algún tiempo acá en esta invicta y coronada villa, sin curarse, ni había para qué, de las causas que hubiesen motivado su silencio. Abrigo, sin embargo, la esperanza de desarrugarles el ceño, dado que alguno hubiese tenido el mal gusto de fruncirle, sin más que exponer á su consideración que hace la friolera de diez y nueve siglos que viene diciéndose que el *espíritu está pronto, pero la carne es flaca*, lo que pedestremente traducido, y aplicado para mi uso en el presente caso, es lo mismo que decir que no hay buen deseo ni voluntad, por fuerte y grande que quiera suponerse, que resista ante el estado morbosos, como diría un alumno de

Esculapio, en que á uno le pone cualquiera de esos venticillos colados que á manos llenas nos envía el vecino Guadarrama, ni está, á decir verdad, para músicas aquél que á un tiempo se ve presa de achaques de la estación y de goteras que le anuncian, cada vez con más insistencia, que está cercano á la vejez.

Esto dicho, en descargo de mi conciencia, y contando con la absolución de mis benévolos lectores, que, piadosamente pensando, supongo han de serlo, forzoso será, para reanudar el hilo de mis críticas, echar una mirada retrospectiva sobre cuanto de importancia haya acontecido desde que emborróné las últimas cuartillas hasta el presente momento histórico, como lo llamaría un culto, en que los desaciertos, por un lado, de la dirección artística del Teatro Real, y del otro la malquerencia de una parte, por fortuna la menos numerosa, del público, han puesto á aquella empresa en grave compromiso y no pequeño riesgo de terminar mal y de mala manera su campaña teatral.

Para ello, el orden cronológico exige comencemos por *El Reloj de Lucerna*, drama lírico, cuya letra, como la mayor parte de mis lectores saben, es del poeta D. Marcos Zapata, y cuya música ha escrito el maestro D. Miguel Marqués. Reseñado largamente el argumento por la prensa madrileña, ocioso é impertinente de todo punto sería el relatarlo de nuevo: basta para mi propósito consignar que no carece de interés, sobre todo en el acto tercero, donde, á mi juicio, se desarrolla verdaderamente el drama; abundan menos en aquél, donde la misión del músico es verdaderamente secundaria y está reducida á estrechos límites, situaciones musicales bien pensadas, en que el poeta haya abierto ancho campo al compositor para que despliegue su talento; los caracteres están delineados con mano diestra y vigorosa, así el del noble y leal servidor Reding como el de la prometida Celia; el de su amante, el esforzado Fernando; el de su madre, la noble Matilde, y el del tirano Gastón, siendo lástima,

y grande, que la heroicidad de aquélla y el tipo odioso del Gobernador de Lucerna degeneren, en el momento más culminante del drama, hasta el punto de que el último se haga por un momento simpático al espectador, y el respeto á la altiva é infeliz madre baje, y no pocos grados, de la elevada altura á que el poeta la había colocado.

Y en efecto: no se explica fácilmente el por qué al presentar aquél á Matilde implorando el perdón para su hijo, que en breve va á marchar al cadalso, el tirano Gualterio, su antiguo desdeñado amante, al ver que éste acepta con efusión ciertas ofertas algo crudas que ella le hace (y que el lector que sea curioso cuidará de averiguar cuáles son), ya que ruegos y lágrimas no le ablandaban, y la propone huir juntos con Fernando y casarse lejos de allí; Matilde, repito, se niegue en redondo á ello, y prefiere el sacrificio de su honra á entregar su mano de esposa al que se presta á salvar á aquél, dando ocasión con esta verdadera excentricidad, nociva é inútil de todo punto, á que en el último momento, casi, se cambien las tornas; el hasta entonces odioso Gualterio se haga simpático al espectador, que le ve, en medio de sus maldades, que quiere portarse cual cumple á un caballero, y caiga sobre la noble y hermosa figura de la dama una mancha que la afee, y haga que lo mejor que suponerse pueda es crearla extraviada en su razón, merced á la inmensa desgracia que la aflige. Salvo este lunar, que lo es á mi juicio, y de monta, *El Reloj de Lucerna* es una obra estimable y digna de los aplausos que ha recibido, sobre todo por los hermosos y sonoros versos con que, las más de las veces, está escrito, y son dignos de la varonil inspiración del autor de *La Capilla de Lanuza*.

La música, del maestro Marqués, en nada amengua, antes bien consolida, la justa fama que como compositor ha alcanzado, bien que hasta ahora sus mayores y más merecidos lauros los haya adquirido en otra rama importantísima y difícil del divino Arte. Bastante lo dá él

mismo á conocer en la bellísima sinfonía con que *El Reloj de Lucerna* comienza, y que, sin duda alguna, es la pieza más culminante, mejor escrita y más acabada de toda la obra. Allí, donde el compositor no tiene trabas que le sujeten; donde su talento y sus aficiones pueden revelarse en todo su apogeo, y donde sus conocimientos en el arte de bien combinar los instrumentos pueda más y mejor ostentarse, allí aparece Marqués justificando una vez más el renombre que como compositor goza, y que una mano generosa y amiga ha llevado no há mucho hasta Alemania, la tierra clásica del género á que aquél más se ha dedicado, dando ocasión á que se haga merecida justicia á su valer y á su talento en la patria de los grandes sinfonistas.

Aparte de dicha sinfonía, merecen, á mi juicio, especial mención los preludios con que los actos restantes empiezan; un precioso parlante del relojero Gastón, en el primero, y el final del segundo, que, aun cuando tiene no poca semejanza, en la situación musical se entiende, á otro inimitable y que será modelo eterno en su género, ha dado ocasión á Marqués para escribir una hermosa página, en que forman hermoso contraste la plegaria de los aldeanos suizos antes de declararse en abierta rebelión, severa y de sabor verdaderamente religioso, con el himno patriótico á cuyo son se encaminan á Lucerna para sacudir el ominoso yugo que les tiene dominados, y en el cual ha hecho gala el maestro del gran conocimiento que de la orquesta tiene.

Tales son, repito, á mi entender, los números más salientes de la partitura, y bien que otros no desmerezcan tampoco, no es empresa fácil aquilatar su valor, dada la manera como se han interpretado, y que prueba una vez más que no bastan siempre una voluntad y un buen deseo, ante otros obstáculos, nacidos unos de las facultades mejores ó peores de los artistas que la han interpretado, y otros de la naturaleza misma de la obra; que no es lo mismo (y algún día he de hablar de esto más des-

pacio, si Dios quiere), representar y cantar una zarzuela, que declamar un drama y cantar en él, empresa que supone fuerzas superiores á las que, en general, tienen nuestros artistas, y que mucho me temo que, de arriesgarse siempre en ella, les ha de conducir en breve tiempo á una prematura decadencia.

En suma: *El Reloj de Lucerna*, hábilmente dirigido, dicho sea en honor á la verdad, por el maestro Chapí, ha dado honra y provecho á sus autores, y de desear es que continúe dándose, con lo cual el Arte y los artistas estarán de enhorabuena.

Un sol que nace y otro que ha estado á punto de morir, para nosotros, es la impresión que recibimos al separar nuestras miradas del teatro de Apolo y fijarlas en el regio coliseo, donde los dos acontecimientos de más importancia han sido la aparición de la Srta. Fons y el *terribil momento* de la desaparición del Sr. Massini, al pronunciar aquellas palabras en *Los Hugonotes*, lastimado de las manifestaciones, de todo punto inmerecidas por cierto, que venía prodigándole aquella noche una parte exigua del público.

La Srta. Fons, á quien no mucho tiempo antes de presentarse en la escena y en *El Barbero de Sevilla* había tenido el gusto de oír y aplaudir en casa de uno de nuestros más afamados pintores, es una brillante esperanza, que, ó mucho me equivoco, ha de trocarse en breve en esplendente realidad. Iniciada en los misterios del Arte del *bel canto* por el maestro Inzenga (á quien por ello envió mi cordial parabién), y merced á la pensión, ganada en buena lid, que la Nilsson dejó para que se educase una joven cantante, reúne la Srta. Fons, á una voz de timbre muy agradable y pastoso y de bastante extensión, á pesar de sus pocos años, una dicción correcta, una emisión fácil, y, sobre todo y ante todo, un alma de artista, que no sólo sabe, sino que siente lo que dice, y lo hace sentir á sus oyentes, apoderándose de su ánimo y arrancando, aun de los más reacios é intransigentes,

aplausos sin cuento. De tal modo fué acogida al interpretar *El Barbero de Sevilla*, y tal lo será, y más si cabe, á medida que perfeccionándose en el estudio y adquiriendo un conocimiento y una experiencia de la escena que hoy sería peregrino el exigirla, da rienda suelta á su talento y adquiere, como es de esperar, y de veras se lo deseo, honroso lugar entre los afamados artistas que hoy brillan en el mundo musical.

Que en la vida de aquéllos, por buenos que sean, no todo son rosas, sino que á lo mejor se encuentran espinas, bien puede contárselo el Sr. Massini, que compartió con ella las glorias de la representación de la ópera rossiniana. Pocos días después, y una de las noches en que el afamado tenor cantaba mejor y con más cuidado *Los Hugonotes*, como antes he indicado, una parte del público, aprovechando cuantos instantes podía, dió en perseguir á aquél de una manera insistente con manifestaciones de desagrado, cuya causa, si existe, á mí no me toca ni hay para qué averiguar. Lo cierto es que en el momento más culminante del duo final, y cuando ya faltaban instantes para terminar la ópera, las manifestaciones se acentuaron, los nervios del artista subieron de punto, y por un movimiento natural y excusable, dada la excitación en que estaba, abandonó la escena, dando lugar á uno de esos tumultos tan frecuentes en el primero de nuestros teatros. Afortunadamente, la carta publicada en los periódicos por el Sr. Massini, en que hace constar, y debe creérsele, que una repentina indisposición fué causa de su salida de la escena; sus manifestaciones, la actitud de la prensa y de la inmensa mayoría del público, censurando con justicia lo sucedido, y, por último, los ruidosos aplausos que se le han tributado en *La Lucrecia*, con ocasión del beneficio del señor Goula, han puesto honroso término á esta cuestión.

Y aquí debiera dar cuenta á mis lectores del chaparrón de conciertos que ha caído en la coronada villa y traído de un lado para otro á este pobre cronista, con

una actividad y diligencia capaces de emular al famoso procurador del *Duende*; pero como el temporal antes bien arrecia que disminuye, y el capítulo, aun con lo ya oído, había de ser largo, prudente será dejarlo para otra ocasión, y dar punto por hoy á este desaliñado artículo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Marzo 1884.)

LVII

EL «MISERERE,» DE ALLEGRI

y

«LAS SIETE PALABRAS,» DE HAYDN

El sangriento drama que dió principio en las calles de Jerusalén y terminó en la cima del Calvario, donde un Dios de bondad y de misericordia derramó su preciosa sangre por la redención del linaje humano, ha sido manantial fecundísimo para las Bellas Artes, y harto conocidas son, para que las enumeremos, las inmortales obras que los grandes genios de la Pintura y de la Escultura han consagrado á tan sublime objeto. Pero si de alguna de aquéllas cupiera decirse que en este punto ha sobrepujado á las demás, á no dudarlo ha sido la Música. Arte que en el sentimiento tiene su raíz, que más directa y hondamente impresiona el alma y conmueve el corazón, á ninguna como ella le era dable subyugar el ánimo del cristiano y excitarle á la contemplación del más grande y más sublime de los sacrificios, y por eso se la ha visto siempre tomando activa parte en las solemnes ceremonias con que la Iglesia conmemora la Pasión y Muerte del Redentor del mundo.

Larga tarea sería la de enumerar cuanto escribieron los más afamados maestros y registra la historia de la Música; pero ya que, dadas las condiciones de este artículo, no sea esto posible, mencionemos siquiera, aca-

llando un poco el orgullo patrio (ya que los españoles habrían de figurar en no escaso número y en honrosísimo y merecido puesto en el catálogo que hubiera de hacerse), dos obras que por su mérito intrínseco, y hasta por su importancia en los progresos del divino Arte, gozan de largo tiempo universal fama: el *Miserere*, de Allegri, que desde hace doscientos años se oye en la Capilla Sixtina, y *Las Siete Palabras*, del inmortal José Haydn.

*
* *

Corrían los años de 1629 cuando el Papa Urbano VIII, á cuyos oídos había llegado la fama de Gregorio Allegri, llamó á éste á Roma y le hizo capellán-cantor de la Capilla Sixtina. El arte músico, que si bien por entonces no era ya, como con gráfica frase ha dicho un escritor respetable, un conjunto de problemas que resolver, de enigmas que adivinar, y un arcano cuyos misterios eran de pocos conocidos, merced á los esfuerzos, primero, de los célebres Okeghem, Hobrecht, Tinctoris y el famoso Joaquín Despres, á quien sus contemporáneos llamaron *Princeps musicorum*, y más tarde del no menos famoso Rolando ú Orlando de Lassus, Villaert, Jannequin y Goudimel, entre otros, continuaba, sin embargo, aferrado á cierta tendencia escolástica, en que el casi absoluto predominio de la armonía dañaba en alto grado la melodía, expresión la más pura y directa del sentimiento y de la verdadera inspiración.

Representante de aquella época, de aquellas tradiciones, y aun de la aspiración de aquellos famosos maestros á desligar el genio de las fórmulas en que una ciencia áspera y desabrida le tenía envuelto, fué Claudio Goudimel, notable más aún que por sus obras, por haber sido maestro del gran Palestrina y de Juan María Nani, en cuya escuela, la primera de contrapunto y com-

posición que hubo en Roma dirigida por un italiano, según afirma el abate Baini, aprendió el divino Arte el maestro á quien consagramos estas líneas.

Aleccionado Allegri, y después de haber recibido las órdenes sagradas, trasladóse á Fermo, en cuya Catedral escribió no pocas obras religiosas; pero á su vuelta á Roma, al oír, según se expresa el autor de quien tomamos la noticia, la música de Palestrina, en la cual, á la extravagancia de las combinaciones, á las armonías (si tal pudiera llamarse), llenas de durezas y de sonidos encontrados, habíanse sucedido la dulzura de los acordes, la disposición sonora y verdaderamente armoniosa de las voces, la expresión verdadera, noble y sencilla, y, en una palabra, se encontraba y aparecía el verdadero estilo religioso, el genio de Allegri se alzó en rápido vuelo, y su alma, profundamente piadosa, depositó todo el tesoro de su ciencia y de su sentimiento en el famoso *Miserere*, que desde entonces viene oyéndose el Miércoles y Viernes Santo en la capilla que inmortalizó el gran genio de Miguel Angel.

Causó aquél tanta admiración, que desde entonces cayeron por tierra, para no volver á oírse, las obras que sobre las palabras del mismo salmo y para aquel propio lugar habían antes escrito Festa, Dentice, el sevillano Guerrero, Gargano, Anerio, Santo Saldini y el mismo Palestrina, y, salvo la de Tomás Bai, no tuvieron mejor suerte las que después compusieron Scarlatti, Tartini, Pisari y el abate Baini, antes nombrado, bien que la bondad de Pío VII, á cuyas instancias lo hizo, dispusiera se cantase algunas veces, siendo, y con razón, como luego veremos, los Pontífices tan avaros de su tesoro, que hicieron guardar el famoso *Miserere* en los archivos del Vaticano, lanzando una excomunión á todo el que intentara sustraerlo ó copiarlo.

Así continuó siendo patrimonio exclusivo de los romanos hasta fines del siglo xvii, en que el Emperador Leopoldo de Austria, gran amante y concedor de la Músi-

ca, pidió una copia al Papa, quien no pudo negarse á darla. Hecha cuidadosamente por el Maestro de capilla, fué enviada á Viena, donde se estudió por los mejores cantantes que á la sazón allí había; pero ¡oh desencanto! llegó el momento de oírle, y el *Miserere* no causó, ni con mucho, el efecto que se esperaba; creyóse el Emperador víctima de una mixtificación indigna, y acudió furioso en queja al Pontífice, pidiéndole la destitución del pobre Maestro de capilla, que, como es natural, fué acordada, pudiendo sólo y al cabo de años hacerse éste oír y entender que había enviado la misma obra de Allegri, y que sin la tradición en la manera de cantarle, y que le daba un tinte religioso, de que no era posible formarse idea por lo escrito, no cabía produjera ni en Viena ni en parte alguna, por hábiles que fueran los intérpretes, la impresión que se experimentaba al oírlo bajo las bóvedas del Vaticano.

Tal suceso fué causa de que se guardase aún más el precioso manuscrito, y que los Pontífices se hicieran sordos á cuantas peticiones recibían para obtener copias de él, siendo de presumir que por largo tiempo hubiera durado el entredicho, si un hombre inmortal, por uno de esos esfuerzos que sólo al genio es dable hacer, no lo hubiese escrito punto por punto, sin más que oírle. Mozart, que á la temprana edad de catorce años reunía, á una prodigiosa memoria, un saber incomprensible, lo hizo, siendo tanto más de admirar, cuanto que la obra de que vamos hablando está escrita para dos coros, uno de cuatro y otro de cinco voces, que sólo se reúnen en el último verso del salmo; y si alguien dudare de este hecho, registrado por todos los biógrafos de aquel gran genio, oiga á su propio padre: «Tú sabes, escribía éste á su mujer, en carta fechada en Roma el 14 de Abril de 1770, que el *Miserere* de la Capilla Sixtina está tenido en tal estima, que los músicos de la Capilla no pueden, bajo pena de excomunión, llevarse los papeles fuera de allí, hacer una copia ni darla á nadie. Pues bien: esto no impi-

de que nosotros lo tengamos ya. Wolfgang le ha escrito de memoria... bien que no nos desposeeremos de este secreto, *ut non incurramus mediate vel in mediate in censuram Ecclesiæ;*» á lo cual añadiremos que, según Halevy (de quien tomamos más de una noticia, que en esto de historias no cabe inventiva), el Miércoles Santo escribió Mozart la copia, no bien hubo llegado á la casa donde moraba, y el viernes siguiente tan sólo tuvo que hacer algunas rectificaciones en el papel, que cuidadosamente guardaba dentro del sombrero, é iba mirando mientras entonaban los cantores la ya varias veces nombrada composición.

Ahora bien: conocido el *Miserere* en el mundo músico, merced á la publicación que de él se hizo en Londres, en 1771, por una copia del Dr. Burney, se comprende y se justifica el por qué los Pontífices fueron tan avaros de su precioso tesoro. «Fuera del cuadro de la Capilla Sixtina, dice el ya citado Halevy, la obra está lejos de responder á la expectación general, y no parece justificar su renombre,» debido, aparte de las transformaciones que el Arte ha sufrido, á que la manera de interpretarlo ha degenerado, se ha perdido el secreto de muchas tradiciones y no es posible darle esos matices que, á no dudar, tendría y no pueden escribirse; pero allí, ante el admirable *Juicio final* de Miguel Angel, «el efecto, dice Fetis, que por su lectura no se comprende, á causa de la gran sencillez que en todo él reina, se siente, merced á la tradición que en la capilla pontifical existe y hace resaltar más y más su mérito, dándole un tinte religioso del cual no se puede formar idea sin oirlo; no se observarán (añade en otro lugar) rasgos salientes de melodía, ni armonías nuevas, ni efectos desconocidos en los tiempos en que Allegri vivía; pero se siente, sí, que está impregnado de una profunda tristeza; se ve que las voces están admirablemente escritas; el ritmo es claro y en consonancia con las palabras, y el todo forma uno de los trozos más originales de su época, y que, en medio de su aparente sencillez,

es de los que más dificultades encierra para su interpretación.»

Y pues que estamos de citas, y mejor ha de apreciar el lector que nuestro juicio propio, más imperfecto aún que lo que ya pudiera esperarse, dado que sólo hemos podido apreciar por la lectura la obra de que vamos hablando, permítanos, por último, transcribir el que mereció á Mendelssohn, y consignó en una de sus cartas, no há mucho, por cierto, publicadas: «El *Miserere* de Allegri es una sencilla sucesión de acordes, á la cual, sea la tradición, sea, y esto me parece más probable, un hábil maestro ha añadido *florituri* para algunas voces, sobre todo para algún soprano agudo que tenía á su disposición. Estas *florituri*, colocadas siempre en unos mismos acordes, están muy bien pensadas y perfectamente adaptadas á la voz que las canta, de manera que se experimenta un nuevo placer cada vez que se oyen. En cuanto á incomprendible y sobrenatural, nada he podido descubrir allí; pero tengo por muy bastante para mí que lo bello sea de una belleza natural y comprensible.»

Dichosos aquéllos, diremos nosotros para dar punto á este capítulo, á quienes sea dable oír donde y como se debe el famoso *Miserere*, cuyo origen y vicisitudes acabamos de relatar.



«Frecuentemente, dice Stendhal, he preguntado á Haydn cuál era su obra predilecta, y siempre me ha respondido: *Las Siete Palabras*.» Tal opinaba asimismo el sabio maestro Eslava, consignándolo en un escrito que hace tiempo vió la luz pública, al decir que, impresionado aquél, cuyas creencias y convicciones religiosas eran tan grandes como acendrada su piedad, con argumento tan sublime como la agonía del Redentor, había compuesto «la obra más perfecta de cuantas escribió en su larga y

laboriosa vida, y á la que ninguna otra le igualaba en *novedad y verdad*.»

En una edición de Viena (1801) que de *Las Siete Palabras* poseía Eslava, y le fué regalada por el conocido musicólogo M. Fischhof, léese una nota del mismo Haydn, en que dice que las escribió, en 1783, para la ciudad de Cádiz, y que la forma en que debían ser ejecutadas era, según se le había informado, la siguiente: la música tocaba la introducción; subía en seguida el Obispo al púlpito y predicaba la primera palabra; descendía luego para ir á postrarse ante el altar á meditar sobre ella, en tanto que la música tocaba de nuevo, y que así seguía haciéndose hasta terminar; añadiendo que la obra debía ejecutarse en la Catedral, la cual había de estar completamente á oscuras, no percibiéndose otra luz que la triste y opaca que despedía una lámpara colgada en medio de la nave, y que escribió la composición para sólo instrumentos (*en simphonie*), publicándose tal como fué compuesta en 1787, siendo más tarde cuando se le dió la forma de *Oratorio*, agregándosele letra y voces.

Afirma Eslava que en las noticias que respecto al punto donde habían de oirse *Las Siete Palabras* diéronse á Haydn, hubo alguna equivocación, pues no hay memoria en Cádiz de que se hubieran oído jamás en la Catedral, sino en la iglesia de la Orden Tercera; y esta aseveración se ve confirmada por el Sr. Castro y Serrano, quien en curioso capítulo que dedica á dicha obra en su libro *Los Cuartetos del Conservatorio*, afirma que el sitio para donde se escribieron, y donde aún se oyen, es la capilla subterránea ó cueva que para penitencia propia, y consagrada á la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, hizo labrar en la iglesia del Rosario su fundador Don José Sáenz de Santa María, marqués de Valde-Iñigo.

A creer á Stendhal, los que dirigían la solemnidad religiosa del *intiero*, copiamos sus palabras, que se celebraba en Madrid y en Cádiz el Jueves Santo, publicaron por toda Europa un anuncio ofreciendo un precio consi-

derable al autor músico que escribiese siete grandes sinfonías en las cuales se expresaran los sentimientos que en el alma habían de producir las siete Palabras que pronunció el Salvador del mundo, pendiente de la Cruz, y que sólo Haydn acudió al llamamiento, enviando la música pedida, en la cual:

*Spiega con tal pietate il suo concetto,
E il suon con tal dolcezza v'accompagna,
Che al crudo inferno intenerisce il petto.*

Pero tal relación, aparte de los errores de bulto que contiene, pues ni *Las Siete Palabras* son el Jueves Santo, ni esta ceremonia tiene que ver nada con el *Santo Entierro*, que se hace en casi todos los pueblos de España, no parece sea exacta, lo cual nada de particular tiene, dada la ligereza con que Stendhal escribía sobre música, cuando no copiaba á Carpani, toda vez que en Cádiz no se tiene noticia de tal cosa, ni de ello hacen mención los biógrafos de Haydn. Lo que sí afirman la mayor parte de éstos es que *Las Siete Palabras* se escribieron por encargo de un canónigo de aquella ciudad (como más tarde lo fué el *Stabat Mater*, de Rossini, á instancia del Comisario general de Cruzada, Varela), y de las diligentes investigaciones hechas por el Sr. Castro y Serrano, que asegura estuvo á punto de adquirir la obra original, cuya pérdida lamentaba Eslava, lo que resulta es que el tal canónigo que hizo el encargo de esta joya del Arte lo fué D. José Sáenz de Santa María, ya citado, quien, recién llegado de América, cansado de la vida y con decidida vocación al sacerdocio, empleó parte de su cuantiosa fortuna en labrar la iglesia del Rosario, de que antes hemos hecho mención, y en cuya cueva pasaba largas horas, hasta terminar sus días en Septiembre de 1804, época en la cual, dice el mismo castizo escritor de quien tomamos la noticia, existía ya en Cádiz la partitura del inmortal maestro.

Segismundo Neukomm, discípulo y amigo de Miguel Haydn, asegura que éste fué extraño á la adición de las voces que más tarde se hizo en la obra de que nos ocupamos, trabajo enorme que, dice Carpani, hubiera aterrado al mismo Monteverde ó á Palestrina; pero la opinión más generalmente seguida se lo atribuye, y afirma que su autor se negó siempre á hacerlo, porque su privilegiado instinto le hacía conocer que tal arreglo perjudicaba en gran manera á no pocas de las innumerables bellezas que la partitura encerraba. Así lo consideraba también Eslava en el curioso trabajo á que ya hemos aludido antes de ahora, afirmando que al convertir en *oratorio Las Siete Palabras*, quitándolas la forma de meditaciones, se había hecho un verdadero deservicio al Arte, á la obra y al acto religioso para que se destinaron: al Arte y á la obra, desfigurando varias bellezas, tanto respecto de la estructura de las piezas en general, como en las frases melódicas; y al acto religioso, porque siendo éste de meditación, piedad y recogimiento, se le había convertido, en cierto modo, en espectáculo, llevando á tal punto, y con sobrada razón, su rigorismo el sabio maestro español, que convencido de lo mucho que dicen por sí solas las notas inspiradas de Haydn, considera que lo perfecto sería, en vez de un orador, por bueno que fuera, que se buscara quien con voz sonora, pausada y expresiva fuese leyendo la breve exposición y meditaciones que sobre *Las Siete Palabras* escribió Fr. Luis de Granada.

Obra tan admirable, sobrado conocida es para que de ella intentásemos hacer un análisis, por ligero que fuese; trabajo, por otra parte, ajeno, hasta cierto punto, al papel de historiadores que en esta ocasión nos hemos impuesto. Dictadas por un corazón sano y un alma fervorosa, que decía: *Cuando estaba componiendo LA CREACIÓN, tan profundamente me sentía penetrado de la religión, que antes de sentarme al piano oraba y pedía á Dios con confianza me diese el talento necesario para alabarle*

dignamente, Las Siete Palabras son un portentoso conjunto de inspiración y de saber, y al oírlas se comprende que el gran Mozart dijese: *Nadie tiene más gracia en sus alegrías, ni más lágrimas en su emoción, que José Haydn. Sólo él tiene el secreto de hacerme sonreír ó de impresionar profundamente mi alma.*

Tan raro privilegio sólo á los grandes genios es dado tener; y por mucho que se ensalcen los grandes adelantos del Arte, y por encomiásticos elogios que se hagan á cuanto después se ha escrito, y á los nuevos derroteros por donde aquél camina, lo cierto es que, así como nadie ha pintado el triste momento de la ida al Calvario como Rafael, ni mostrado la agonía y la muerte del Salvador como Montañés y Benvenuto Cellini, ni hecho ver mejor las tiernas y lúgubres escenas del Descendimiento de la Cruz como Rubens, y el Santo Entierro como Ribera, nadie tampoco ha comentado, ni comentará, con más sublime elocuencia y más unción religiosa que lo ha hecho Haydn las admirables Palabras que Cristo pronunció en la Cruz al redimir al hombre.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 y 15 Abril 1884.)

LVIII

REDENCIÓN

(oratorio de Gounod)

Tiéndose por hecho cierto y averiguado en cuantos se han dedicado á historiar el origen y progresos de la Música, y cuyos libros he podido registrar, que á San Felipe Neri se debe, allá por los años de 1550, los *Oratorios*, género en el cual han brillado todos ó casi todos los talentos más serios y profundos del divino Arte. Dícese por unos escritores, que alarmado el Santo por la decidida afición que á la ópera mostraban los romanos, y les alejaba, sobre todo en el Carnaval, de la Casa del Señor, imaginó hacer escribir para los ejercicios que la Congregación, de que era fundador, celebraba por las tardes, ciertos intermedios, cuyo trabajo encomendó á los mejores poetas y músicos, y cuya interpretación confió asimismo á los más hábiles cantores que tuvo á mano. Afirman otros, que desde un principio el Santo hacía alternar con las prácticas piadosas de que dichos ejercicios religiosos se componían, himnos y cánticos que, por su belleza intrínseca y la manera como eran interpretados, constituían un verdadero atractivo que retenía á la juventud en el templo, alejándola de los placeres mundanos; y añaden que como tales himnos no podían guardar unión entre sí, y se daba el caso de que los oyentes se diesen por contentos con oír tan sólo parte de ellos, destruyendo sus piadosas miras, imaginó, para evitarlo, reunir toda la música en un pequeño drama, cuyo argu-

mento, basado siempre en la Sagrada Escritura, interesase á los fieles y les hiciese permanecer en aquel sitio hasta oír el desenlace.

Sea una ú otra la versión exacta, bien que no difieran gran cosa, el hecho es que al gran Santo se debe el género de música que, por haber nacido en la iglesia del Oratorio, recibió este nombre, así como no es menos cierto que los primeros que secundaron la noble y piadosa empresa de San Felipe fueron sus amigos Animuccia y el gran Pelestrina, y que, según opinión unánime, el más completo éxito coronó los esfuerzos de aquél, quien por sí propio pudo gozar del triunfo de tan piadosa idea.

No era, sin embargo, una novedad del todo: las primeras óperas que se escribieron, poco menos de un siglo antes, tenían ya por argumento asuntos religiosos, citándose como ejemplo, entre otras, *La Conversión de San Pablo*, escrita en 1440 por Francisco Baverini, y representada en una plaza pública de Roma; y en este dato y en los *misterios* que se hacían en algunas catedrales, cree Castil-Blaze encontrar, tal vez, el precedente que San Felipe tuvo para imaginar la leyenda ó drama sacro que introdujo en sus ejercicios con el caritativo fin que antes he apuntado.

Que en sus principios el poema de los *Oratorios* fué en extremo sencillo, es cosa en que todos los historiadores convienen, y parece natural que así fuera: una narración, ó cuando más un pequeño diálogo entre personajes piadosos sobre el misterio que aquel día conmemoraba la Iglesia, constituía toda la composición; pero con el tiempo fueron éstas desarrollándose y creciendo en interés é importancia, hasta el punto de convertirse en verdaderos dramas, realzados, á veces, hasta con la pompa de los espectáculos teatrales. Igual camino siguió, á no dudar, la Música, y de la mezcla del género madrigalesco y de la cantata, que, al decir de Choron, constituía los primeros *Oratorios*, hasta la magnificencia de los mo-

dernamente escritos, hay un mundo de distancia, siendo curioso el estudio que se hiciera al comparar *El Anima e Corpo* que Emilio dal Cavalliere compuso en Roma en el 1600 (primer drama religioso en que el diálogo tiene la forma de recitado), con el *Mossé*, de Rossini, el más teatral de los *Oratorios* modernos, dado que la mayor parte de los críticos no vacilen en clasificarlo como tal.

De todos modos, el género grandioso y eminentemente clásico, cuya historia voy relatando á grandes rasgos, ha sido desde sus primeros tiempos cultivado y desarrollado por los más grandes maestros, y desde Giovanni Animuccia y Palestrina, de que ya queda hecha mención, registranse, aparte de un sinnúmero de composiciones de segundo orden, que se escribieron, sobre todo, en el siglo xvi, el *San Giovanni Battista*, de Alejandro Stradella (el Apolo de la Música, como le llamaban en su tiempo); la *Santa Elena*, de Leo; *La Pasión*, de Sebastián Bach, así como las de Graun y Jomelli; *La Resurrección*, *La Ascensión* y *Los Israelitas en el Desierto*, de Carlos Manuel J. Bach; *El Mesías*, el *Judas Macabeo*, *Atalia* y *Sansón*, de Hændel, de quien Fetis dice que, sean cuales fueren las transformaciones que en el porvenir esté llamada la Música á sufrir, siempre será citado como uno de los más grandes genios que han ilustrado el Arte; y por último, y en más modernos tiempos, *La Creación*, de Haydn; *Cristo en el Monte de los Olivos*, de Beethoven, y *El Paulus* y *El Elías*, de Mendelssohn, obras que son tenidas por verdaderos modelos, y en que el divino Arte se eleva á grande altura.

Como se ve, á los maestros italianos y alemanes pertenecen todas estas joyas del Arte, sin que en el breve, pero importantísimo, catálogo que á vuelapluma he trazado, se lea un solo nombre de músicos franceses. Cuáles fueran las causas de ello en lo antiguo, quédese para historiadores del Arte, y basta á mi propósito apuntar las que, á mi juicio, han existido en la actualidad, ó poco menos. Aparte de que la Música como las letras han to-

mado en los presentes tiempos por derroteros diametralmente opuestos á los que antes seguían, y de que los gustos y aficiones artísticas no van ciertamente por el camino que debieran llevar para que los *Oratorios* gustasen como antaño, si es cierto que, como ha dicho un elocuente orador, los grandes pensamientos nacen del corazón, y si las obras de Arte no son, en suma, sino el reflejo del alma del artista que las crea, se ha de convenir en que el espíritu un tanto frívolo y á las veces escéptico de que en general son acusados nuestros vecinos, no ha de ser elemento muy á propósito para escribir obras en que el manantial seguro y perenne de la inspiración es una fe sincera, una sólida creencia ó el más puro misticismo. De aquí que el arte francés no haya registrado obra alguna de importancia en el género de que voy hablando, salvo *L'Enfance du Crist*, de Berlioz, si el compositor cuyo genio y cuyo saber está hoy muy por cima de todos los demás á quienes, con mayor ó menor razón, la Música ha dado nombre y fama en su patria y fuera de ella, volviendo á sus antiguas aficiones, no hubiese dedicado su inspiración y su talento á escribir la trilogía sagrada *La Redención*.

Para el que conozca algo la vida de Gounod, este hecho tiene natural explicación. Sabido es que el ilustre maestro, durante su larga estancia en Roma, allá en sus juventudes, tuvo, y no pocos, conatos de abrazar la carrera eclesiástica, idea en la cual debió persistir cuando aún se le vió á su vuelta á París vistiendo por largo tiempo los hábitos sacerdotales. El cómo y hasta qué punto optó luego por el mundo, quédese para sus biógrafos; básteme decir que, desengañado y arrepentido, volvió más tarde á la ciudad de los Césares, donde, si no tornara á sus antiguas inclinaciones, para las cuales, dado que pasaran por su mente, era estorbo, y no pequeño, su casamiento con la hija de Zimmermann, cabe, y los hechos han inducido á creerlo, se reavivase en él la fe religiosa de otros tiempos. Añádase á esto cierto desengaño que

más tarde ha debido sentir en su corazón de artista al ver la poca fortuna que, á decir verdad, ha tenido en sus últimas obras lírico-dramáticas, y ha de convenirse en que nada de extraño tiene que su alma, de la que alguien ha dicho estaba impregnada por el misticismo, y tentada en ocasiones por la voluptuosidad, haya vuelto á sentir la misma santa inspiración de otros tiempos, y que el poeta místico haya reaparecido, haciendo resonar de nuevo la cuerda religiosa de su bien templada lira, oída ya en no lejana época y cuando Francia era víctima de los desastres de la guerra, en la hermosa y sentida elegía bíblica (como él mismo la denomina) *Gallia*, en la cual, «acordándose de Jerusalén en ruínas y de los gemidos del Profeta, el texto palpitante de actualidad (copio sus palabras) le dió ese diapasón universal, infalible, católico, de la desgracia de las naciones vencidas y de la rabia abrasadora con la cual invocan del Dios de los ejércitos la revancha del Señor *in brachio extento*.»

Tal viene el mismo Gounod á confesarlo en las líneas que al frente de la partitura se leen, cuando dice que la idea del oratorio *La Redención* se le ocurrió en otoño de 1867, estando en Roma; que allí, en el invierno de 1867 á 1868, escribió el libro en casa de su compatriota el pintor Hébert, autor de la *Malaria*, y que entonces compuso la música tan sólo de dos fragmentos: la *Marcha al Calvario*, y el principio de la tercera parte, *Pentecostés*, no terminando su trabajo sino doce años más tarde, después de lo cual le guardó en su cartera, de la que no es arriesgado suponer, y más de un trozo musical parece inducir á creerlo, saldría no una sola vez, para sufrir modificaciones en consonancia con las nuevas fases que desde entonces ha ido tomando, no sé si para su bien ó para su mal (aunque dadas las exageraciones que van viéndose, me inclino á esto último), el arte músico.

Cuál sea el plan de la trilogía, él mismo nos lo dice: «La exposición de los tres grandes hechos sobre los cuales

descansa la existencia de la Sociedad cristiana: la Pasión y la Muerte del Salvador; su vida gloriosa sobre la tierra desde su Resurrección hasta su Ascensión á los cielos, y la difusión del cristianismo por el mundo, merced á la divina misión encomendada á los Apóstoles; precediendo á todo ello un corto prólogo destinado á narrar la Creación, la caída del primer hombre y las promesas de un libertador.»

Oída por vez primera esta importante obra en un festival de Birmingham, en 1882, acaba de ejecutarse en el primer concierto que la Sociedad Internacional de Compositores ha dado en París, donde ha tenido gran éxito y sido objeto de elogios por parte de la gran mayoría de los críticos de por allá, que ya de antes conocían la obra por la audición que de ella dió el año pasado la Sociedad coral *La Concordia*, de una manera algo parecida á como se ha interpretado hace pocas noches en el salón de nuestra Escuela Nacional de Música, es decir, usando la frase del articulista de quien tomo la noticia, en miniatura, que tal puede decirse, por valiosos que hayan sido, como me complazco en reconocerlo y la justicia así lo exige, los elementos con que haya contado la Sección de Música de la *Unión Católica*, tratándose de una obra que, para que realice el ideal que en su mente concibió el compositor, necesita el poderoso auxilio de una gran orquesta, de un órgano al modo del que en el Trocadero existe, y de un nutrido coro; tanto más necesarios, cuanto que el *Oratorio* de que voy hablando, desnudo de todo aparato teatral, afecta, según palabras de un crítico de reconocida competencia, la forma narrativa, descriptiva y contemplativa, sin entrar nunca bajo el dominio de la acción; es decir, la forma eminentemente clásica seguida por los colosos del Arte.

No me atreveré yo á decir, con el mismo escritor, que la música que ha escrito Gounod en esta obra sea toda ella «sincera, verdaderamente sentida, que á veces conmueve y jamás cansa.» A mi juicio, en la hermosa par-

titura de que voy hablando, sin duda alguna la de más importancia y valer de cuantas en su género se han escrito allende el Pirineo, pero que ciertamente no cabe poner en parangón con las de Bach, Haydn, Beethoven y Mendelssohn, hay no pocas páginas de sobresaliente mérito, en que la inspiración y el saber marchan de consuno; pero no es todo oro puro, y empresa no muy difícil sería la de señalar otras en que, ó el genio del maestro no ha estado á igual altura, ó no ha sabido desasirse del recuerdo de la obra que le dió más fama, ó en que la tendencia característica en él, y de que ya le ha acusado uno de sus biógrafos, de querer conciliar todo lo que las mejores tradiciones del Arte le han enseñado, con los atrevimientos de la música bien ó mal llamada del porvenir, y el desorden de ideas que su exageración ha traído en pos de sí, le ha llevado por caminos tortuosos y á extravagancias y durezas de que el buen sentido musical protesta, y no sin razón. Tal podría decirse, y sirva de ejemplo, de la *introducción*, en que Gounod, con un realismo nada envidiable ni digno de imitarse, á pesar de los calurosos plácemes que por ello ha recibido de Rey y demás apóstoles de la novísima escuela, ha querido pintar el caos, haciendo un verdadero *idem* musical, que, dígame lo que se quiera, ni es bueno ni puede serlo, y que ciertamente es bien distinto del que con mano maestra bosquejó Haydn en *La Creación*.

En cambio, sería soberana injusticia no hacer cumplido elogio de otros trozos de verdadero é innegable valer, por la inspiración y aún más por la manera magistral con que están pensados y escritos: *La Marcha de Jesús al suplicio*, de carácter y hábilmente desarrollada, tal vez con demasiada extensión, y en la que se intercala un coro de las mujeres de Jerusalén, melopea del *Vexilla regis* (con mal acierto suprimido en la audición de que doy cuenta), de bellísimo efecto é impregnado del más puro misticismo; la *Marcha y coro de las santas mujeres cuando van al Sepulcro*; la escena, si tal puede llamarse,

de las mismas delante de los Apóstoles, y en ella, sobre todo, el *Himno á la Fe, Vos bontés paternelles*, entonado por la tiple y secundado por el coro, de grandísimo efecto, y la página, á mi ver, más culminante de todo el *Oratorio*, discretamente interpretada, por cierto, por la señorita Burillo, y que con justicia mereció los honores de la repetición; el coro de *La Ascensión, Ouvrez vos portes paternelles*, de estilo grandioso y que, á no dudar, hubiera hecho más efecto de haberse cantado *molto moderato*, como Gounod prescribe y reza la partitura que tengo á la vista; el coro profético de *Pentecostés*, en el cual, de un modo inverso al que usó Donizzetti en *La Favorita*, se oye la escala; la sentida melodía que se oye siempre que aparece Jesucristo, y, por último, el *Himno apostólico*, espléndido coronamiento de la hermosa obra que á vuela-pluma he analizado hasta cierto punto, son páginas de reconocido mérito, y dignas en un todo del renombre que goza Gounod en el mundo músico; páginas á las cuales alguna más pudiera agregarse, si no me ciñera á recordar lo oído noches pasadas en el salón de la Escuela Nacional de Música, ya que el temor tal vez de cansar á nuestro público, poco ó nada acostumbrado á este género de música, haya sido causa de supresiones, no todas plausibles ciertamente.

La interpretación del *Oratorio*, arreglado discretamente para una pequeña orquesta por el Sr. Arín, y de la que eran valiosos auxiliares, en el piano, la señorita de Bengoechea, notable aficionada, que es una verdadera artista en toda la extensión de la palabra, y en el órgano el Sr. Mondéjar, cuyo entusiasmo por el Arte es sobrado conocido, mereció unánimes aplausos, de que con justicia fueron partícipes la Srta. Burillo, las señoras de Campuzano y Ruano, y los Sres. Godró, Michelena y Mateos, así como el coro, compuesto, en parte, de alumnas del mismo Conservatorio, á todos los cuales, así como al Sr. González Martínez por el celo que ha mostrado al dirigir la obra, envía este crítico su más cordial

parabién por la manera feliz con que han llevado á cabo la ardua empresa, iniciada en la *Unión Católica*, de dar á conocer la última é importante partitura de Gounod.

Decía éste, no há mucho tiempo, en un discurso que pronunció en la Academia de Bellas Artes de París: «El Arte es, ante todo, una expresión; ahora bien, pregunto yo: ¿qué expresaréis sino aquello que creéis? ¡La convicción! Este es el fondo de toda elocuencia. ¿Y qué es lo que fijará vuestra convicción, sino la verdad permanente? Ella y sólo ella es la vida de la palabra, del Arte, de la ciencia, de toda realidad.» Ahora bien: dadas estas convicciones, no será arriesgado decir que el *oratorio La Redención* es la expresión más pura y más elevada de la fe religiosa que Gounod atesora en su alma.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Abril 1884.)

LIX

D. NICOLAS LEDESMA

I

Hace no pocos años que el hoy célebre musicólogo belga Gevaert, cuando aún andaba haciendo sus primeras armas en el ramo del Arte en que más tarde había de alcanzar tan merecido renombre, hizo un viaje á España. El estado de postración en que por entonces se hallaba la Música en nuestra tierra, y que sólo un mal entendido amor patrio pudiera ocultar; el descuido, por no decir desorden, en que se encontraban la mayor parte de los archivos de las capillas de nuestras catedrales; la indolencia, tal vez, con que nuestros antiguos maestros miraban sus obras, y más que eso, la ninguna facilidad que tenían de darlas á la estampa, y la falta, en fin, de datos con que ilustrarse respecto de la historia del Arte español, llevaron á aquél, entre otras cosas, á afirmar, no sólo lo que, por desgracia, y salvo algunas excepciones, era cierto, sino á generalizar respecto del pasado lo que del presente tenía delante de los ojos, de un modo bien poco en armonía con lo que, dada la sangre flamenca que corre por sus venas, era de esperar. Tal puede decirse de las frases que estampó en la *Memoria* que acerca del arte músico en España presentara al Conservatorio de Bruselas, diciendo que en nuestra patria no sólo no había buenos organistas, sino que no los había habido jamás.

A rebatir tan peregrina, como á todas luces inexacta,

aserción, encaminóse no poca parte del curioso estudio histórico-crítico sobre los organistas españoles, que escribió el por tantos títulos respetable y sabio maestro Eslava, al frente de su *Museo orgánico español*. Revolviendo archivos y bibliotecas, inquiriendo de unos y de otros, y escudriñando cuanto le fué dable; sacó del olvido no pocas de nuestras verdaderas glorias musicales de otros tiempos, y refutó victoriosamente la aseveración de Gevaert en todo cuanto al pasado se refería.

En efecto: Eslava presentó en aquel erudito trabajo una brillante pléyade de músicos que, por la fama que gozaron entre sus contemporáneos, algunos de los cuales la consignaron en sus escritos, y, sobre todo, por las obras que escribieron, de inestimable mérito las más de ellas, fueron en vida honra de su patria, y gozaron, más tarde, de justa fama en los fastos de la historia del Arte patrio. Vense, en efecto, citados allí, entre otros que sería prolijo enumerar, al insigne Félix Antonio Cabezón, organista de la Real Capilla y clavicordista de Cámara de Felipe II, quien le erigió un mausoleo en la primitiva iglesia de San Francisco el Grande, autor de la *Música para tecla* y de la *Música teórica y práctica*; á sus dos hijos, Antonio y Hernando, herederos de las gloriosas tradiciones de aquél; al organista de la Catedral de Sevilla, Diego del Castillo; al catedrático de Música de la Universidad de Salamanca, cuyas aulas había ilustrado antes con su ciencia el famoso Salinas, Bernardo Clavijo, de cuyos certámenes musicales, cuando ya era maestro de la Real Capilla, habla Vicente Espinel diciendo que en su casa *había junta de lo más granado y purificado de este divino, aunque mal pagado, ejercicio*; al celeberrimo organista de la Colegiata del Salvador, de Sevilla, y después Obispo de Segovia, D. Francisco Correa y Araujo, cuya obra *Tientos y discursos músicos y Facultad orgánica* es hoy tan buscada, como rara vez encontrada, por los bibliófilos; al insigne D. Andrés Lorente, verdadera gloria de la profesión orgánica en el

siglo xvii, como le apellida Eslava, maestro en Artes de la Universidad complutense, racionero y organista de su Magistral, autor del hermoso *Benedictus* á fabordón; atribuído á Torres, y de la admirable obra *El por qué de la Música*, en que sobrepujó á cuanto hasta entonces se había escrito en España y fuera de ella; al franciscano Fr. Pablo Nasarre, que en sus *Fragmentos músicos*; y, sobre todo, en su *Escuela música*, se anticipó á todos sus contemporáneos, y hoy mismo es elogiada por nacionales y extranjeros; á los organistas de la Real Capilla y del Monasterio de las Descalzas, de esta corte, Torres y Elías, del último de los cuales decía el maestro Nebra (otra gloria del Arte) que era *padre y patriarca de los buenos organistas españoles*; á Fr. Antonio Soler, del Monasterio del Escorial, cuya *Llave de la modulación* y cuyas *Antigüedades musicales* le granjearon la amistad y el respeto del famoso P. Martini, que, como es sabido, era tenido como el oráculo del Arte en su tiempo; al célebre D. Josef Lidón, organista de la Real Capilla, y para no hacer interminable esta lista, que, aun omitiendo varios nombres, va haciéndose demasiado larga, á los monjes Carrera y Lanchares, y Asiaín, de los conventos del Carmen y de San Jerónimo del Prado, de esta corte también.

En cuanto al presente, Eslava reconoció la decadencia notable en que de algún tiempo atrás había caído el Arte; decadencia en la cual, dicho sea de paso, seguimos, salvas también contadas y muy honrosas excepciones, y no tiene trazas de mejorar, confesándolo aquél con la franqueza del hombre honrado y la sinceridad propias de su noble carácter.

Después de hacer una rápida cuanto substanciosa reseña de las vicisitudes del género orgánico en España, y de las causas que influyeron para que declinase de la elevada altura en que se había encontrado, las cuales, en suma, venían á ser la preponderancia casi absoluta del género libre ó *suelto*, como entonces se llamaba (y que

sus detractores en el siglo xvii llamaban *música de comedias*), sobre el fugado; el olvido de una sabia y bien entendida amalgama del canto llano con las ideas, tanto libres como fugadas, que habían sido el signo característico de las escuelas españolas, y la relajación, mayor ó menor, que en ellas venía notándose de la severa educación de nuestros antiguos organistas, condensa Eslava su opinión en el siguiente párrafo, que no puedo resistir á la tentación de copiar: «Los hijos de aquéllas (permítaseme llamarlos así) dieron gran impulso al género libre, ensancharon demasiado sus límites y empezaron á mirar con cierto desdén el género fugado. Pero los que han saltado la valla de lo justo y han abusado del género libre de un modo severamente censurable, han sido los nietos. Estos, con algunas honrosas excepciones, han llegado á confundir, hasta cierto punto, el género religioso con el profano, y el del piano con el órgano. No son ya organistas, sino pianistas de más ó menos habilidad, á quienes, por lo general, les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos.»

Las cosas no han variado desde que Eslava escribió estas palabras, y mis lectores, como yo, habrán sufrido, que no oído, no pocos pseudo-organistas que con sus desafueros artísticos hacen bueno lo que escribía un donoso escritor anónimo en la ingeniosísima sátira que, con el título de *La Música en nuestras iglesias*, vió la luz hace algún tiempo en la *Revista Hispano-Americana*, diciendo que «los más de ellos estarían mejor dando á los fuelles que sentados delante del teclado,» y á los cuales podría muy bien aplicárseles lo que un célebre Cardenal afirmaba en el Concilio de Trento, diciendo que gran parte de la música sagrada de sus días era tan poco á propósito para ser ofrecida á Dios, que sólo una ignorancia invencible podía excusar de pecado mortal á los que tal ofrenda hiciesen.

Apunta el sabio maestro, con la lisura del hombre nacido en las montañas de Navarra, como origen de todos

los defectos de que tales gentes adolecen, además de las causas dichas, la insuficiencia, la irreflexión y la indolencia, tan característica de esta tierra de pan y toros, y como naturales consecuencias, entre otras, la falta de amor al Arte y el ningún amor también al estudio; pero consuela su ánimo hasta cierto punto la idea de que aún existen verdaderos artistas y herederos dignos de las gloriosas tradiciones de otros tiempos, y arguyendo, no con palabras, sino con hechos, presenta á renglón seguido, en su *Museo orgánico*, obras de indisputable mérito de autores españoles contemporáneos; y á poco que se hojee el libro, échase de ver bien pronto la preferencia que da á las de un maestro tan insigne como modesto, y cuyo nombre, ó mucho me equivoco, unido al del gran didáctico, ha de brillar en alto lugar en los fastos de la música religiosa española del siglo XIX: el insigne compositor y organista de la Basílica de Bilbao, D. Nicolás Ledesma, cuyos apuntes biográficos bien merecen consignarse en *La Ilustración*, que siempre ha dado preferente lugar en sus columnas al recuerdo de nuestras glorias.

II

Discurría lenta y solemnemente una procesión por las calles de Tafalla, cierto día de no sé qué año posterior y cercano al de 1823 (de lo cual deducirá el lector que quien me ha referido el suceso no estaba muy seguro de la fecha en que aconteció), cuando un hombre del pueblo, acercándose á un joven prebendado, que por razón de su cargo, y no por tener las órdenes sagradas (pues que carecía de ellas), vestía hábitos sacerdotales, le dijo rápidamente unas palabras. No bien las oyó éste, cuando rebujando como pudo, y más que á paso, la capa de coro en que iba envuelto, abandonó la fila y apretó á correr como alma que lleva el diablo, no dándosele un ardite de la falta litúrgica que cometía, y dejando estupefac-

tos á sus compañeros de cabildo y á cuantos fieles presenciaban aquella ceremonia religiosa, los cuales no acertaban á explicarse la causa de aquella salida de tono del Maestro de capilla, ni de la fuga que había emprendido, tan antimusical y contraria á todas las reglas del arte. El caso, sin embargo, no era para menos. El aviso que aquella alma piadosa y caritativa le había dado no era otro sino que por su causa la procesión iba á concluirse como el Rosario de la Aurora, gracias á una turba de mozos que por una de las calles cercanas asomaba ya, y venía con el pacífico propósito de darle una soberana paliza (y aun era de temer que la cosa pasase á mayores), en castigo del color algún tanto parduzco de sus opiniones políticas, en aquella época en que blancos y negros tenían dividida á España y aquéllos andaban tomando venganza de cuanto éstos les habían hecho sufrir en los «llamados tres años,» como entonces se decía.

El héroe de este suceso, cuyo final me es desconocido, pero que debió hacerse tablas cuando á poco se le vió ejerciendo de nuevo tranquilamente su prebenda, no era otro que el D. Nicolás Ledesma, de quien acabo de hacer mención.

Nacido de humildes y honrados labradores en el pueblo de Grisel (Aragón) el 9 de Julio de 1791, bien pronto mostró sus felices disposiciones para la Música, y ya fuese por esto, ya porque sus padres no quisieran verle, como ellos, apegado al terruño, ganándose el pan de cada día con el sudor de su rostro, en la más estricta acepción de la palabra, lo cierto es que, no bien había cumplido la edad de seis años, se le vió ya de niño de coro, ó *seise*, de aquella iglesia, aprendiendo el solfeo, y más tarde el órgano y algunos elementos de armonía, con los maestros Francisco Gisbert y José Angel Martinduque, ó *Martinchiqui*, apodo con que era más conocido, de cuyas manos pasó á las del maestro D. Ramón Ferreñac, de Zaragoza, con quien estudió más detenidamente el órgano y la composición, ejercitándose, sobre

todo, en improvisar, arte que llevó más tarde á una perfección sin igual, y en el que, como pocos ó tal vez ninguno en los presentes días, ha sobresalido. Su inteligencia, su actividad y su deseo insaciable de saber le hicieron avanzar rápidamente en los estudios, y sólo así se explica que á la edad de diez y seis años ganase por oposición la plaza de maestro y organista de la Colegiata de Borja, á cuyo punto, ocioso es decirlo, trasladó su residencia. Allí, al decir de una sentida biografía inserta, á raíz de su muerte, en *El Noticiero Bilbaino*, escribió ya algunas obras religiosas, en las que algo se descubrían los gérmenes de su fecunda inspiración, pero envueltos en las formas escuetas y severas de un escolasticismo riguroso, cosa natural en quien había consagrado largas vigiliias al estudio de todos los arcanos del contrapunto y de la fuga, conocimientos indispensables á todo buen compositor; pero que, una vez adquiridos, sobre todo los últimos, bueno es desligarse algo, so pena de correr gran peligro la inspiración de verse ahogada en un mar de fórmulas y de procedimientos, tan sabios como desabridos, en la mayor parte de los casos.

De la maestría de capilla de Borja pasó á la de Tafalla en 1809. La lectura que había hecho en su anterior residencia de las obras de D. Francisco Javier García, conocido por el *Espagnoleto*, y el estudio concienzudo á que se consagró, con inusitado ardor y perseverancia, en la ciudad navarra, de las obras de Sebastián Bach, de Hændel, de Haydn y de Mozart (su autor predilecto), abrieron nuevo camino á su inteligencia é hicieron que comenzase á tener un estilo propio, en que la inspiración y el talento, aunados en felicísimo consorcio, le elevaron más tarde á grande altura. Por entonces, asegura otro de sus biógrafos, el Sr. Villabaso, desechó las reiteradas ofertas que le hizo un aristócrata inglés de marchar con él á Inglaterra en busca de un porvenir más halagüeño y más seguro del que podía esperar en su patria, sobre todo entonces, y á las que hubiera preferi-

do «el impetuoso aragonés, añade aquél en los apuntes que á la vista tengo, tomar un fusil para combatir al lado de las fuerzas británicas contra el injusto y odioso morador del patrio suelo;» y no mucho tiempo después, Ledesma, cuyo carácter é inclinaciones no se avenían con la austeridad que impone la ropa talar, hacia la cual sólo había tenido una afición relativa, ahorcando los hábitos, «fué á poner la lira de Apolo á los pies de una aguerrida doncella navarra, bella, hacendosa y virtuosísima, con la que vivió ligado en dichosa y santa unión por espacio de medio siglo,» como dice el mismo señor Villabaso, cuyas palabras copio; determinación á la que nada se oponía, toda vez que, como antes he apuntado, Ledesma no había recibido las órdenes sagradas, y estaba en perfecto derecho y libertad de optar entre el sexto y el séptimo de los Sacramentos.

Aun cuando no es empresa fácil estudiar las obras que Ledesma escribió por ese tiempo y aun en épocas posteriores, porque en este punto fué tan excesivamente desprendido ó descuidado, que daba los manuscritos, y muchos de ellos no volvieron á su poder, hasta el punto de que en sus últimos años decía que había no pocas composiciones suyas que podían ejecutarse en su presencia, sin temor alguno de que él las conociera, los que han podido apreciar las que de su estancia en Tafalla se conservan, aseguran que, desprendiéndose aquél cada vez más de la imitación de los grandes modelos que tenía á la vista, iba ya imprimiendo el sello de su originalidad á cuanto escribía, adquiriendo un estilo propio, en el que, sin perder su música el estilo grave y severo del santo objeto para que la destinaba, la melodía espontánea, fácil é inspirada brillaba ya en primer término.

La fama de sus obras, la sólida reputación de hábil organista de que gozaba, y los brillantes ejercicios que hizo, le abrieron las puertas de la Basílica de Bilbao en 1830, siendo nombrado Maestro de capilla y organista de la misma, á despecho de todas las cábalas é intrigas

que se armaron contra él, asentando sus reales en la invicta villa, donde ha terminado sus días.

La existencia de Ledesma desde entonces, exenta de incidentes dramáticos y episodios novelescos, que pudieran dar cierto interés á su relato, podrá parecer á alguien monótona; pero siempre es de altísimo ejemplo y saludable enseñanza al que contemple en ella la vida de un hombre honrado, modesto, pero con la conciencia de su propio valer; religioso sin afectación ni gazmoñería; bondadoso hasta la debilidad, salvo en sus ideales políticos, en lo que siempre mostró gran energía, y á lo que tal vez no fuera extraña la aventura de Tafalla, que he relatado; laborioso hasta lo sumo, y consagrado por entero al culto del divino Arte y al amor de su familia, á la cual ha dejado un nombre respetable y glorioso.

En los primeros tiempos de su residencia en Bilbao tuvo, y no poco, que luchar con la suerte, que se le mostró algún tanto adversa, hasta el punto de que, obligado por lo que un ilustre repúblico llama «venturosa necesidad, madre de la virtud y el mejor estímulo de los grandes talentos,» se le vió ocupar un modestísimo lugar en la orquesta de aquel teatro, durante la guerra civil de los siete años, para ganar el sustento. Más tarde, su incansable actividad, su vida morigerada y su mérito real é incontestable, le hicieron adquirir una posición modesta, pero holgada, que le permitió declinar, al cabo de veintisiete años de incesante trabajo, el honroso puesto con tanta gloria adquirido. Reveses de fortuna, causados por la bancarrota de la casa de comercio donde tenía colocadas sus economías, y la renuncia que hizo su yerno D. Luis Vidaola de los cargos de la Basílica de Bilbao, en que había sucedido á Ledesma, privándole de parte de los emolumentos que compartía con el respetable y anciano maestro, pusieron á éste de nuevo en situación poco halagüeña; á remediarla acudió el Ayuntamiento bilbaíno, reponiéndole en los puestos que por tanto tiempo había desempeñado, distinción merecida que aquél

recibió con lágrimas de reconocimiento. Y no fué ésta la única prueba ostensible que tuviera del cariño y respeto en que todos le tenían. Muchos de mis lectores recordarán, después de perdonarme esta digresión, que en los últimos tiempos del gran Haydn, y cuando ya su avanzada edad y achaques le tenían condenado á casi absoluto retraimiento, sus admiradores organizaron un concierto en el palacio del Príncipe Lobkowitz, en el cual gran número de artistas ejecutaron el oratorio *La Creación*, que, como es sabido, es una de las últimas obras de aquel gran genio de la Música. Llevaron allí á éste, conduciéndole en una silla de manos, á presenciar, como dice uno de sus biógrafos, el digno coronamiento de los trabajos de toda su vida, y cuando se observó que, preso de las emociones que sintiera, sus fuerzas decaían, tratóse de transportarle de nuevo á su casa, no sin prodigarle antes cuantos cuidados y muestras de respeto y admiración eran dables; al llegar á la puerta del salón, despidióse del aristocrático concurso que le llenaba, y volviéndose á los músicos y alzando las manos, los bendijo, arrasados sus ojos en lágrimas. Pues bien: una escena parecida, aunque con personajes más modestos, tuvo lugar en Bilbao, en la Cuaresma de 1872: «*El Salón de Bilbao* (se me dice en un curioso apunte que á la vista tengo), Sociedad fundada por los aficionados de aquella villa, organizó una sesión musical en homenaje del respetable Ledesma, cantándose su *Stabat Mater*, en *fa* menor, y la grandiosa é inspirada *Lamentación del Miércoles Santo*, para barítono, con acompañamiento de cuarteto. Adornóse el salón como la solemnidad del caso requería, y en el escenario se colocó un retrato de aquél, hecho por el distinguido pintor Barroeta, y al pie un sinnúmero de coronas. Ledesma, á pesar de su avanzada edad y de que, según confesión propia, no había alcanzado en su larga vida una ovación comparable á aquélla, aunque lleno de profundo agradecimiento, no estaba afectado, sino jovial y satisfecho, al ver aquella

muestra espontánea de cariño y estimación que le daban sus discípulos y admiradores.» Justo tributo, añadiré yo, al hombre que, aparte de sus obras, había difundido el amor al arte músico en aquellas provincias; había creado un plantel de artistas, de indisputable valer muchos de ellos, no dándose para ello paz á la mano, ni economizando esfuerzo alguno, sino dedicando todo el tiempo que sus ocupaciones de la Basílica se lo permitían, hasta el punto de que, como él mismo refería (y como me lo contaron lo cuento), sólo por las noches podía dar lección á su hija, siendo tal el aburrimiento y cansancio en que ya á aquellas horas se encontraba, que al dar la primera campanada de las once cerraba el piano sin más preámbulos, así estuviese en el pasaje más interesante de la pieza musical que aquélla tocaba; no explicándose, por otra parte, y vaya también de cuento, cómo á un colega suyo pudiera asegurarle que tenía verdadero placer en dar lecciones, hasta que averiguó que la causa del tal entusiasmo no era otra que el carácter acre y violento que aquél tenía, y al cual, hasta cierto punto, podía dar rienda suelta en una ocupación que ofrece hartos y sobrados motivos para gruñir y desesperarse.

La avanzadísima edad de Ledesma y los achaques que son consiguientes, le hicieron imposible en sus últimos tiempos, no sólo dedicarse á la composición y á la enseñanza, sino atender á su cargo de la Basílica, y entonces la Municipalidad bilbaína le señaló una decorosa pensión, transmisible á su familia, en testimonio del merecido aprecio en que tenía su mucho valer, y en justa recompensa de los servicios que había prestado.

Querido y respetado de todos, murió Ledesma el 4 de Enero del año último, perdiendo la patria un hombre honrado, merecedor de toda estima y respeto, y el arte músico español un insigne maestro.

III

Difícil y harto compleja es la cuestión de la música religiosa, y, sobre todo, el fijar, siquiera sea aproximadamente, los linderos que la separan de la profana. Reconociendo como base que su objeto primordial sea, como San Agustín dice en sus *Confesiones*, *levantar los corazones abatidos de las inclinaciones terrenas á los afectos nobles*, y de *excitar*, como Santo Tomás afirma, *los ánimos de los enfermos, esto es, los flacos de espíritu, á la devoción*, y que, en suma, tienda á producir en el ánimo de los fieles, en cuanto sea posible, el efecto que á aquel gran Santo producía el canto eclesiástico, cuando exclamaba: *¡Oh Dios mío! ¡Cuánto lloré, conmovido con los suavísimos himnos y cánticos de tu Iglesia! Vivísimamente se me entraban aquellas voces por los oídos, y por medio de ellas penetraban á la mente tus verdades; el corazón se encendía en afectos, y los ojos se arrastraban en lágrimas*; reconociendo, repito, todo esto, ardua empresa es la de señalar los verdaderos términos de la música sagrada, asunto largamente debatido, y que en muy recientes tiempos ha sido objeto de un Congreso celebrado en Arezzo, algunos de cuyos principios han sido, por cierto, con posterioridad controvertidos, sin que, después de mucho discutir, se haya adelantado gran cosa, que digamos. No cabe duda que la genuína y también la primitiva música de la Iglesia fué el canto llano, que en tiempos de San Atanasio era una salmodia que más se acercaba á la palabra hablada que á la cantada: *qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi ut pronuntiante vicinior esse, quam canenti*, que dice San Agustín. Sábese que la monotonía que producía, y ¿para qué negarlo? produce hoy á la larga, fué causa de reformas, las cuales más tarde vinieron á convertirse en verdaderos abusos, que sólo cesaron á la apa-

rición de Palestrina, cuyas obras, al decir de Pío IV, *habían dado á la terrenal Jerusalén conocimiento anticipado de la música del cielo*, y que reinaron sin rival (y aun hoy son religiosamente conservadas, hasta sus tradiciones en el modo de interpretarse, en la Capilla Sixtina) por más de un siglo, hasta la reforma que en el género hizo Carissimi, introduciendo el elemento dramático, modernizando aquél. De lo que de esta nueva manera se haya abusado y se abuse, ocioso es decirlo, pues que sobran lastimosos ejemplos de ello, y bastará consignar que ya en su tiempo el erudito P. Feijóo consideraba á mucha de la música que en nuestras iglesias oía como *escándalo de las orejas é incentivo de los vicios*.

De esta ligerísima indicación, hecha á vuela-pluma y como premisa, dedúcese que los tres campos que dividen á los partidarios de la música sagrada, son: el canto litúrgico, cuya más exacta y sublime expresión se encuentra en el siglo XII, y á la que el Papa Juan XXII llamaba grave y sublime música (*musica bene morata*); el género *alla Palestrina*, de la que se ha dicho era como la emanación de un puro sentimiento, y que Picchianti define: «la grave melodía gregoriana, sabiamente elaborada en riguroso contrapunto, y reducida á mayor claridad y elegancia, sin ayuda de instrumento alguno, por medio de la cual el autor sabe despertar entre sus misteriosos oyentes, grandes, profundas y vagas sensaciones, que parecen causadas por objetos de un mundo desconocido, ó por un poder superior á la humana imaginación;» y por último, el género, que podemos llamar moderno, en que, dando la participación debida á los adelantos del Arte, la música no tiene, sin embargo, aquel *modi theatralis* que Benedicto XIV condenaba, conserva el carácter severo y grave que le es propio, y hace, según las palabras que sobre tal punto se leen en el Concilio de Trento, que *parezca y pueda en verdad llamarse casa de oración la Casa del Señor*.

Cuál de estas escuelas sea la preferible, he aquí la duda;

y por mi parte, he de decir que, prefiriendo, sin duda alguna, para el templo la música á voces solas, por ser la expresión más sublime y magnífica del sentimiento verdaderamente religioso, al punto de que, según el inolvidable Eslava, «ninguna otra presenta con tanta verdad la idea de un pueblo congregado para alabar á Dios, adorarle y dirigirle sus plegarias,» y en la cual «las voces naturales, puras y expresivas que exhalan pechos palpitantes, sin mezcla de sonidos artificiales, son de un valor é importancia incomparables,» no por eso me creo afiliado entre los que defienden en absoluto el sistema que creen mejor, y hacen expresa condenación de los demás. «Queremos, decía aquel docto maestro en su curioso y erudito opúsculo sobre la *Música religiosa en España*, y á su opinión me atengo, la expresión religiosa que debe caracterizar la música del templo; y para ella admitimos todos los recursos del Arte y todas las formas, por diversas que ellas sean. Sólo rechazamos de la iglesia toda música que nada exprese, ó que exprese lo que no debe, y sea impropia de los sentimientos religiosos,» principios que desarrolla con toda la profundidad de su mucho saber, y que condensa, por último, en estas palabras: «Queremos, en fin, música de verdadero carácter religioso, que no recuerde á la música profana por sus ideas, por sus ritmos ni por su estructura.»

Tal pudiera definirse la obra magna del maestro Ledesma, su *Stabat Mater*, á tres voces, con acompañamiento de cuarteto, que el mismo Eslava, en el opúsculo citado, no vacila en calificar de «composición excelente, por su expresión, por la naturalidad de sus melodías, su rica armonía, y por la manera delicada de usar todos los instrumentos de cuerda.» Si es cierto, como ha afirmado un crítico célebre, que al compositor debe pedírsele su emoción, el grito de su alma, la expresión de su plegaria como la siente y la comprende, el *Stabat* es la síntesis más sublime y acabada de la inspiración de Ledesma, de sus sentimientos religiosos y de su consumada ciencia,

que le hace enriquecer con bellísimas filigranas y con giros armónicos del más depurado gusto, las ideas que brotan de su mente para expresar la tristeza y desolación en que se hallaba la Madre del Redentor del mundo, *juxta crucem lacrimosa*.

Su *Lamentación* primera, del Miércoles Santo, hermosa página de valor incontestable; varias misas, entre las que merecen especial mención las que escribió en *re* y *fa* mayor, y otras obras del género religioso, cuya enumeración sería larga, constituyen el caudal artístico de Ledesma en este ramo de la Música, en el que rayó á grande altura, no tan conocida, ya lo he dicho, como mereciera, gracias á su natural modestia, y más aún á nuestra proverbial incuria en no apreciar el mérito, dejando para la época de las alabanzas el hacer elogios póstumos que hemos escatimado en vida.

Otro tanto pudiera decirse considerándole como pianista aún más que como organista. Fué preciso que Gottschalk, que, según asegura testigo fidedigno, no dejó un solo día, durante su estancia en Bilbao, de acudir á la basílica de Santiago, á la hora en que se celebraban los Divinos Oficios, para oír á Ledesma, hacia el cual sentía verdadera admiración; fué preciso, repito, que le incitase á publicar los *Estudios de piano* que había escrito, y en los que se deja entrever la marcada predilección que su autor tenía por las obras de Muzio Clementi, y que Planté le animara á dar á la estampa su hermosa colección de *Preludios*, para que unos y otros fueran conocidos de los amantes de la buena música, que sólo avaloraban el mérito de Ledesma, bajo este aspecto, por las seis *Sonatas* que años antes había escrito y publicado, verdaderos modelos de clasicismo, de pureza de estilo y de interés armónico, en las cuales, como en general puede decirse de las obras de tan insigne artista, si no abundan ideas grandes y sublimes, que sólo á los colosos del Arte es dado concebir y producir, son de notar siempre su distinción y elegancia, la riqueza de detalles, la difi-

cil facilidad de sus giros melódicos y armónicos, la corrección y depurado gusto con que están escritas, y el conocimiento profundo que tenía, y se deja traslucir, de los grandes clásicos, pudiendo, no sin razón, aplicársele aquel dicho de Goethe, que «el mejor genio es el que sabe asimilárselo todo, sin que su individualidad se menoscabe.»

El Arte exige del artista, según afirma un elocuente orador, tres cosas conexas, á saber: la contemplación, el amor y la expresión de la belleza ideal; ojos para verla; corazón para amarla, y manos para expresarla. Tal hubiera podido decirse del maestro de que voy hablando, al oírle improvisar en el órgano de la basílica bilbaína. A la facilidad que para ello tenía, uníase la imposibilidad en que, por efecto de su vida de leccionista, se encontraba de dedicar buen espacio de tiempo á la composición, lo cual daba lugar á que, con frecuencia, se le viera marchar por la calle, con aire distraído, los brazos colgando y meneando los dedos, ya pausada, ya velozmente, según las ideas que rebullían en su cabeza, y silbando, ó más bien soplando, muy bajito, lo que en su mente iba componiendo.

La piedra de toque era muchas veces el órgano, en el que, generalmente, hacía oír sonatas del género clásico, basadas, como éstas, en dos pensamientos ó ideas principales, que reproducía en la segunda parte, cual en aquéllas sucede, llenas de diseños, sobre todo de acompañamiento en la mano izquierda, que ejecutaba con asombrosa limpieza y agilidad. Y como de lo dicho no pudiera resultar muy probado que las tales ideas no fuesen de antemano preconcebidas, transcribiré á mis lectores lo que me dice un artista, cuyos juicios en la materia son dignos de todo respeto, en carta que á la vista tengo: «Un día que en mi casa se hablaba delante de Ledesma del *Ave María* de Gounod, improvisó aquél por dos veces seguidas, sobre el conocido *Preludio* de Bach, dos deliciosísimas melodías, con la facilidad más extra-

ordinaria, dejándonos á todos admirados;» á lo cual sólo he de añadir que tan rara cualidad me ha sido confirmada por discípulos suyos, que en diferentes ocasiones presenciaron cosas parecidas. Tal ha sido el hombre y el artista.

Hace ya largo tiempo, y cuando habían pasado años de cierto abortado proyecto de panteón de hombres célebres, pasaba yo un día por los claustros de la iglesia de Atocha, y me chocó ver en un montón de trastos viejos un cajón de pino en el cual había estampada una etiqueta que denunciaba haber viajado como mercancía por el ferrocarril. Con asombro supe, así al menos me lo dijeron, que allí se encerraban los restos del maestro de Salamanca, Doyague, que, sacados de orden superior del sepulcro en donde se encontraban y traídos á Madrid, no habían sido admitidos después en aquél, por carecer de no sé qué requisitos.

De creer es, aun cuando no haya llegado á mi noticia, que los salmantinos habrán rescatado aquella gloria suya, volviéndola al venerando lugar de donde no debió salir; pero es lo cierto que, al referírsele á un docto Académico, amigo mío, me dijo, para consolarme, haber visto las obras originales de aquel célebre músico, propiedad entonces de un empleado subalterno de la Universidad que ilustró con sus lecciones Fr. Luis de León, guardadas ó, mejor dicho, hacinadas en un zaquizamí que formaba parte de su modesta vivienda. No es de temer que lo propio suceda á los restos de Ledesma, ni tampoco á sus obras (entre las que hay no pocas inéditas, y que en bien del Arte debieran publicarse), guardadas hoy religiosamente por su familia; pero ¿quién ha de predecir lo que en lo venidero pudiera sucederlas aquí, en nuestra tierra, en que se ha visto vender por papel viejo, y al peso, archivos enteros de inestimable valor? Para evitarlo, me permitiría dar un consejo, como punto final de este ya largo escrito: que se adquieran por la Diputación ó la Municipalidad de Bilbao, que tanto distinguieron en

vida á Ledesma, colocándolas en lugar seguro y honroso y como último testimonio de respeto al hombre eminente que por largos años vivió dentro de sus muros y exhaló allí su último aliento.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Abril y 8 Mayo 1884.)

LX

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS.

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Hace algún tiempo se quejó usted de mi silencio, y temiéndome voy de que ya no sienta en sus adentros algún arrepentimiento de haberlo hecho, viendo lo que se me ha soltado la lengua, y que ni doy paz á la mano para escribir cuartillas, ni descanso á los cajistas para imprimirlas. La fuerza de los acontecimientos, diré á usted, valiéndome de una frase sacramental y hartó usada por las gentes que de política se ocupan, así lo exige, aparte del deber de conciencia en que estoy de saldar las cuentas pendientes con mis lectores, y en el que he de confesar entra en no poca parte el deseo de irme poniendo en franquía para dejar en paz á aquéllos, tomando las vacaciones veraniegas, si Dios lo permite y lo que pase en el mundo músico no merezca gran cosa la pena de contarse.

Será una verdad amarga, pero es una gran verdad, que el público madrileño, de suyo un tanto veleidoso y tornado, ha venido de algún tiempo á esta parte decayendo de su antiguo entusiasmo por asistir á las sesiones de nuestras Sociedades de Conciertos, por incentivos que éstas le ofreciesen para volver á sus antiguos hábitos. Visto esto, no era de presumir que dichas Sociedades tuviesen la mala idea de celebrar sus sesiones en los mismos, mismísimos días, idea comparable sólo con la de aquel general que al decirle que el cañonazo que había mandado

tirar no alcanzaba donde él quería, por todo remedio mandó disparar dos; así ha sucedido, sin embargo, y el resultado ha sido que si el Arte ha salido ganancioso con la competencia que natural era surgiese, la flaca bolsa de nuestros pobres músicos no se habrá puesto, seguramente, en camino de morir de plétora de moneda, ¿Quién ha tenido la culpa de ello? Por lo que á mis oídos ha llegado, no, ciertamente, la Sociedad que dirige el maestro Vázquez, la cual se ha visto en el duro trance de abandonar el teatro de sus antiguas glorias y buscar asilo en otra parte, sino de quien la haya puesto en tales aprietos, y por ende, hecho que la Unión Artístico-Musical vaya allí á dar una serie de conciertos, que, aunque interesantes desde más de un punto de vista, han sido, sin embargo, en alguna ocasión, verdadera *vox clamantis in deserto*, vista la soledad que allí reinaba.

Aparte la triste consideración que antes he apuntado, los verdaderos aficionados no han tenido motivo de dolerse con lo sucedido, pues que de ello ha resultado, en unos, la mejor y más perfecta interpretación de las obras, y en otros, la exhibición de lo que hoy constituye las primicias del movimiento artístico modernísimo en la vecina tierra, y que si tal vez hubiera sido arriesgado, por punto general, que figurara en los programas de la más vetusta de nuestras falanjes musicales, estaba muy en su lugar donde se oía, prestando sus intérpretes un verdadero servicio al darlas á conocer.

Prueba de lo dicho es lo sucedido con la Sociedad de Conciertos, de la cual, si la imparcialidad que siempre procuro tener me ha hecho más de una vez advertirla mi sospecha de que algo y aun algos se dormía sobre los laureles conquistados, esa misma me hace declarar ahora que ha despertado en esta ocasión valientemente, haciendo una campaña que bien puede registrar entre las más gloriosas de su ya larga historia.

Los límites de una carta no permiten reseñarla punto por punto, ni, por otra parte, es necesario á quien sabe

como usted que en aquellas sesiones se rinde fervoroso culto á los grandes genios de la Música, siendo, por tanto, inútil que yo le diga que Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn han sido los que más substancioso contingente han aportado á ellas, con gran contento de los que prefieren lo bueno, por conocido que sea (y nunca lo es bastante), que siempre agrada y encanta, á lo desconocido, en que lo raro y lo extraño se suele tomar por inspiración, y lo absurdo se quiere aparezca como rasgo característico del genio.

Así se han oído, interpretadas con verdadero *amore* y con toda la perfección que es dable en nuestras orquestas, cuyo lado flaco ha podido observar el maestro Vázquez en su reciente viaje á Alemania (y cuyo relato saborearán en breve los amantes del Arte y de la buena literatura, en un libro tan gallardamente escrito como admirablemente pensado), las dos grandes sinfonías de Beethoven, en *do* y en *la*, de las cuales decía Berlioz que la primera, por su forma, por su estilo melódico, por su sobriedad armónica y por su instrumentación, se distinguía de todas las que después compuso el Titán de la Música, notándose que al escribirla se había visto dominado por las ideas de Mozart, engrandeciéndolas á veces, y siempre imitándolas ingeniosamente; y que la segunda era una obra maestra de habilidad técnica, de gusto, de imaginación, de inspiración y de saber; el admirable *Septeto* (ob. 20) del mismo autor, y que éste en sus últimos años miraba con cierto desdén, diciendo: *no es mío, es de Mozart*; el *Larghetto* del quinteto en *la* (ob. 27) del autor del *Don Juan*, que oído en pos de aquéllos traía á la memoria la comparación, un tanto laberíntica, de un crítico entre la música de Mozart y la de Beethoven, al definir la de éste «un vértigo, el desvanecimiento de un alma lanzada en el infinito,» y la de aquél «la embriaguez de un corazón desbordado en la Naturaleza;» y por último, y por no citar otras obras ya de antiguo conocidas, puesto que las nuevas han de merecer

preferente atención en esta epístola, *El Largo cantabile*, de Haydn, verdadero *symbolum translucens*, como alguien ha definido la idea musical, de aquel espíritu sereno y de aquel corazón lleno de bondad y de ternura.

El interés magno, la *great attraction* de las sesiones de que voy hablando á usted, no ha estado, á pesar de su reconocido mérito, en las obras dichas, sino en la música que para la tragedia póstuma de Miguel Beer, *Struensee*, escribió su hermano Meyerbeer en 1846, y se oyó por vez primera en Berlín el 19 de Septiembre del mismo año, causando desde el primer momento gran sensación.

No sé qué crítico ha dicho que Meyerbeer, á más de ser un compositor eminente, era un táctico de primera fuerza, que todo lo pensaba y calculaba, sin dejar nada al acaso. Si de tan atinada observación no fueran elocuente ejemplo todas las obras de aquel genio del Arte, bastaría, para convencerse de la exactitud de ella, la partitura que acabo de citar. La *sinfonía*, composición austera y magistral, una de las más brillantes concepciones, á mi juicio, de Meyerbeer, admirablemente pensada, y desarrollada con todo el profundo saber que aquél atesoraba en su mente, es el más magnífico resumen de la tragedia, en el cual aparecen los principales temas musicales que en los entreactos y pequeños trozos que hay en ella se oyen después, donde, como Fetis dice, «todo está dispuesto de mano maestra y con completo conocimiento del efecto que debe producir la vuelta de las ideas de antes oídas, revestidas con nuevas formas,» y cuya terminación es un grandioso *crescendo*, última palabra de página tan admirable.

Aconsejaba Gluck que los instrumentos de la orquesta no se emplearan sino á medida que el interés y la pasión dramática los hiciesen necesarios, y de la bondad de tal precepto son bien clara muestra la escena del *motín* y la *marcha fúnebre*, *bendición* y *final*, á mi entender los

trozos más salientes de la obra de que hablo á usted, excepción hecha de la *obertura*.

Verdaderos cuadros escénicos, como afirma el mismo Fetis, que expresan cada uno un sentimiento dado, con una fuerza y una originalidad de concepción, de medios de expresión y de acento, cuyo efecto es irresistible, son verdaderos modelos, por la sobriedad con que está tratada la orquesta y por la honda impresión que á veces, con bien pocos medios, produce en el oyente. Así el *motín*, cuyo coro tiene al principio por solo acompañamiento el redoble de un tambor, y cuyo final recuerda, por el procedimiento que en él ha seguido Meyerbeer con felicísimo éxito, el celebrado *Himno austriaco*, de Haydn; así la *marcha fúnebre*, página en la que el sentimiento dramático se eleva á grande altura; así, por último, el hermoso *trío* de *violoncellos* cuando Struensee recibe la bendición paterna al marchar al suplicio, impregnado de la más tierna melancolía.

Al lado de esta obra, interpretada con gran acierto, con notable precisión y con verdadera riqueza de colorido por la Sociedad de Conciertos, ha dado á conocer ésta, aparte de otras obras de menor importancia, un *Preludio*, *Gavota* y *Rondó* del gran Sebastián Bach, del Júpiter de las divinidades del Olimpo musical, en que la inspiración, el talento, la elevación de ideas, el inmenso saber de aquél se muestran á cada momento; un *Largo religioso*, de Hændel, en el cual han podido ver los partidarios de la melodía infinita cómo, sin tantas teorías, la practicaba aquél cuando venía al caso: tan amplia, tan desarrollada es la que se oye en aquel trozo musical, impregnado de la unción y austeridad que es el sello característico de todas las obras de aquel célebre maestro; una *obertura*, *Mar tranquila y viaje feliz*, de Mendelssohn, que expresa bien el título que lleva, y un delicioso coro del maestro Barbieri, *Visca la Pau*, lleno de originalidad y de gracia, escrito como él sabe hacerlo, y con razón grandemente aplaudido.

De las obras de otro artista y del artista mismo iba á hablar á renglón seguido, cuando llega á mis oídos la triste nueva de su muerte. ¡Pobre Teobaldo Power! Cuando después de larga y obstinada lucha contra una suerte siempre adversa, el porvenir se le presentaba lisonjero y comenzaba á cosechar el fruto de sus afanes, una rápida y cruel enfermedad ha puesto término á su agitada existencia, Pensionado en su juventud por la Diputación provincial de Barcelona, hizo sus estudios, en el arte en que más tarde había de brillar, en el Conservatorio de París, adquiriendo después, durante su residencia en la Habana, y merced á los consejos y amistoso trato de Espadero y Aristi, las grandes cualidades que como pianista le distinguían. Vuelto á España, y sin más protectores que su talento y la conciencia de su valer, se presentó, hará poco más de un año, á las oposiciones de las plazas de segundo organista de la Real Capilla y profesor de piano de la Escuela Nacional de Música, ganando ambas en noble y reñida lucha, mostrando al poco tiempo en ésta un plantel de discípulos que atestiguaban bien á las claras la inteligencia y el saber de su maestro, cuya falta es una verdadera pérdida para el Arte.

Como compositor, Power había dado en las sesiones objeto de esta carta gallarda muestra de su valía en un *Scherzo* y en tres *Piezas características de concierto*, notables tanto por la distinción y elegancia de las ideas, cuanto por la belleza de la forma. Como pianista, había hecho exhibición de su talento y de su genio artístico al interpretar obras de distintos géneros y autores, obteniendo una calurosa ovación, en extremo merecida, en la *Marcha húngara*, de Kowalski, y en la *Gran polonesa*, de Chopin. Al oírle la primera, veníase á las mientes aquella frase de Blaze de Bury, de que hay gentes que devoran las octavas, como el corcel del desierto devora el espacio: tal era la precisión con que las ejecutaba, mostrando un mecanismo de primer orden, sin que las dificultades de que la tal pieza está erizada le arredra-

sen, antes bien le hicieran acometerlas con brío y vencerlas con singular maestría; y en cuanto á la segunda, ó sea *La Polonesa*, hermoso conjunto de delicadeza y de fuerza, Power, que reunía al mecanismo perfecto que ya he dicho un profundo sentimiento del Arte, supo interpretar con raro acierto la hermosa obra de Chopin, haciendo destacar la tristeza *sui generis*, la distinción y la elegancia que constituyen los rasgos más característicos del inspirado poeta del piano.

Y baste por hoy, tanto más que, con los apuntes que á la vista tengo, hay de sobra tela cortada para otra carta.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Mayo 1884.)

LXI

LAS SESIONES DE LA UNIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL

BOTTESINI—TRAGÓ

EL CONDE DE SAN RAFAEL DE LUYANÓ

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Nunca segundas partes fueron buenas, y el temor de que pueda usted aplicar tal sentencia á esta epístola, me hace sentir, no bien empezada, cierta comezón de soltar la pluma y *fincar el pleito* en el estado y punto en que se encontraba y dejé hace algunos días. Me detiene, sin embargo, la consideración de que también es antiguo axioma aquél de que los españoles hemos sido siempre fieles á la palabra empeñada y á la fe prometida; y aun cuando de la verdad que encierre habría, y no poco, que decir, es lo cierto que mi negra honrilla protesta, al verme vacilar, de que pudiera contárseme entre las excepciones, por lo que, y desechando todo escrúpulo, incluso el de que mi carta le parezca trasnochada, allá le va, en espera de que usted, á semejanza de los espectadores de los antiguos sainetes, perdone mis muchas faltas, si por acaso, y como es más que posible, las cometiere.

Reanudando, pues, el capítulo pendiente, diré á usted, por si no lo recuerda ya, que la Unión Artístico-Musical tenía, á mi juicio, una misión que cumplir en este pequeño mundo filarmónico, la que, en lo posible, había llevado á cabo en la pasada campaña, mereciendo por

ello el debido encomio. A semejanza de la falanje que no hace muchos días ha dejado de acaudillar Padeloup (y la primera que en la vecina República tomó por este camino), ha venido entre nosotros á representar el elemento joven, el partido avanzado, como si dijéramos, en la esfera del Arte, ansioso de novedades y reformas, y á ser el contrapeso, hasta cierto punto, del clasicismo ultra-conservador de la Sociedad de Conciertos. Consecuente con tales propósitos, ha estado en su terreno haciendo figurar en sus programas lo que pudiéramos llamar quinta esencia del movimiento musical que en el género sinfónico se operá allende el Pirineo, interpretando algunas de las obras que le representan con todo el celo del neófito y el ardimiento de los años juveniles, por más que á veces fuera en detrimento de la precisión y exactitud, y mostrando un entusiasmo tanto más digno de alabanza, cuanto que de temer es que la satisfacción que aquellos artistas hayan sentido sea puramente espiritual ó punto menos.

Decía Berlioz que si el objeto exclusivo de la música no era el de ser agradable al oído, mucho menos podía serlo el de causarle desagrado, torturarle, y á veces asesinarle.

A tal punto han llegado, sin embargo, las cosas, amigo mío, que no parece sino que los afiliados á la escuela de que aquél fué, si no creador, por lo menos pontífice y maestro, han seguido sus consejos de la propia é idéntica manera que aquel cabo instructor, de un conocidísimo cuento, quería entendiesen los soldados á quienes enseñaba el ejercicio lo que era vuelta á la derecha. Como éstos, han seguido los preceptos de Berlioz, con la única diferencia de hacer todo lo contrario, y ya aquél tuvo ocasión de anatematizarlo, proclamando que la verdadera belleza no había para qué buscarla tomando por caminos inciertos ó desusados, sino que de tiempos atrás se encontraba en las sinfonías de Beethoven; en el *Ave verum*, de Mozart; en el trío del *Guillermo Tell*, ó en la

bendición de los puñales de *Los Hugonotes*. Bien es verdad que más de una vez los hechos de aquél no guardaron analogía con sus palabras, y tal vez las exageraciones de su romanticismo, y de su deseo de parecer excéntrico, hayan contribuido, y no poco, á que la generación que ha seguido sus huellas caiga en la tentación de transformar la música, y así lo afirma un respetable crítico, en una ciencia abstracta, en que las sutilidades metafísicas reemplacen á las emociones del alma y á la inspiración poética, y el lenguaje sublime y misterioso del pensamiento se convierta en un realismo antiartístico y anacrónico.

Y como lo dicho pudiera parecer á usted algún tanto aventurado, bueno será poner la prueba al canto, para lo cual basta, hasta cierto punto, con los materiales suministrados en los conciertos dados por la Asociación antes mencionada, y con los cuales puede verse prácticamente, á mi juicio, la evolución artística de que voy hablándole.

Ya otra vez, si mi memoria no es infiel, he dado á los lectores de *La Ilustración* algunos detalles sobre la sinfonía de Berlioz, *Episodios de la vida de un artista*, que por vez primera se oyó en un concierto del Conservatorio de París por los años de 1831, dirigiéndola su autor. Sabido es que, al terminarla, vióse á un hombre escuálido, de largos cabellos negros y ojos de ave de rapiña, que abriéndose paso por entre la muchedumbre que á aquél rodeaba, le abrazó diciéndole: «Vos comenzáis por donde *el otro* ha concluido» y que el mismo cadavérico personaje, que no era otro que Paganini, no contento con palabras, añadió la buena obra de enviar *incontinenti* al novel maestro la no pequeña suma de 20.000 francos, que le sacasen de los ahogos en que por desgracia se encontraba. Pues bien: en esa misma sinfonía que excitó el entusiasmo del famoso violinista al punto que se ha visto, y que hoy, en el furor de restauración de la fama de Berlioz que se ha apoderado de nuestros vecinos, es acla-

mada en todo y por todo como una obra maestra, encuentro yo, y no soy solo, el germen de las aberraciones musicales que hoy se oyen por el mundo. Lejos de mí el creer que la inspiración de Berlioz en la obra de que hablo, y en la que Scudo veía que aquél había depositado todas las agitaciones, todos los ensueños, todos los delirios reales ó ficticios que agobiaban su alma, descargándola de tan grave peso, por el amor que sentía hacia la que más tarde había de ser, y no por largo tiempo, la compañera de su vida, y cuyo origen encontraba Wagner en las últimas producciones del gran Beethoven (que es sin duda *el otro* á quien aludía Paganini); lejos de mí, repito, el creer que sea, como el autor del *Lohengrin* afirmaba, una especie de vértigo, un esfuerzo constantemente infructuoso; pero es lo cierto que allí la idea musical aparece envuelta á veces en tales nebulosidades y vaguedades, que no está uno lejos de dar la razón al escritor antes citado cuando afirma que Berlioz no decía jamás claramente lo que quería decir, ni acababa de una manera que satisficiera la proposición que había comenzado.

También el romanticismo y el afán de novedad invadió el alma del malogrado Bizet, cuya temprana muerte ha privado á Francia de una de sus glorias, y de ello es muestra su *Rome, suite de concert*, que en el ex-circo de Rivas se ha oído, bien que sobresaliendo por encima de todo su ingenio, su inspiración y su saber; y si aquélla no le ha dado, ni con mucho, la fama que su ópera *Carmen*, que es el más brillante florón de su corona, no por eso deja de ser digna, por la belleza de las ideas que encierra y la manera magistral con que está escrita, de cumplido elogio. Bizet, al decir de sus biógrafos, se veía dominado por el influjo de las obras de Wagner, de Schumann y de Berlioz; pero á las cualidades dichas unía un depurado gusto y el buen tacto de tomar de ellos lo bueno, á la manera del personaje de Molière, apartándose de lo malo, y de aquí que, aun dadas las tendencias de la

obra, no deba confundírsele, antes bien hacerse de él una honrosa excepción de esta especie de historia de la decadencia artística de nuestros vecinos, y que hoy por hoy tiene como su más ferviente apóstol á Massenet.

Afirmaba un escritor, refractario por punto general á la novísima escuela, que ya por sus tiempos apuntaba que el entusiasmo, los ensueños, las melancolías, todos los deseos y aspiraciones hacia el ideal y hasta el amor mismo, la Francia los comprendía poco ó nada; deduciendo de aquí la tendencia, que venía notando, en buscar por medio de formas insólitas y procedimientos extraños algo que supliese á lo que el corazón era imposible que dictara. Algún tanto aventurada me parece tan rotunda afirmación, sobre todo por los tiempos en que se hizo; pero no puede negarse que tiene un fondo de verdad aplicada á los actuales, en que Massenet y los que siguen su rumbo tratan de suplir el genio y la inspiración con armonías extrañas y desusadas, con efectos rítmicos y de sonoridad, brutal á veces, que hace decir á un entendido escritor que el efecto que producen, y ciertas gentes toman por emoción, es tan sólo el sacudimiento nervioso que aquel huracán produce, formando el todo un conjunto en que lo rico y exuberante de lo accesorio no basta á encubrir el descarnado esqueleto que en sus entrañas se columbra, y hace pensar si á aquél no le sobraría razón cuando exclamaba, parodiando el título de una conocida obra de Shakespeare, si será cosa convenida gritar tan alto cuando, en suma, hay tan poco que decir.

Tales reflexiones se ocurren al oyente imparcial y desapasionado, al escuchar el *Gran final de Les Erynnies* y las *Scènes de feerie*, del autor del *Rey de Lahore*, en las que sería empresa difícil buscar destellos de verdadero genio é inspiración, donde la melodía, base y alma de toda buena música, brilla por su ausencia; las ideas musicales están truncadas con premeditación y alevosía ante el temor de aparecer vulgar; no existe la cohesión

y encadenamiento que debe tener todo discurso musical; el oído se cansa, sin distraer y menos elevar el ánimo, y el conjunto hace desear al que lo escucha que le canten una pequeña aria de la música del *suo tempo*, como pedía D. Bartolo, el del *Barbero de Sevilla*, ó una melodía escueta, sin acompañamiento alguno, como á un amigo mío, peritísimo en el Arte, le decía no há mucho un afamado musicólogo.

Y hete aquí que después de hacer mención honorífica, como si dijéramos, de Svendsen, en cuya *Primera rapsodia*, de gran efecto, y en la sinfonía *Zorahayda*, se ve que aquél pertenece á lo que pudiéramos llamar escuela neo-alemana, y de tributar un aplauso á las *Esquisses symphoniques*, *Nuit d'hiver* y *Nuit d'été* (sobre todo á la primera), y á la *Zambra morisca*, del Conde de Morphy, que revelan el buen gusto y el conocimiento del Arte que su autor posee, viene como por la mano el que echemos usted y yo un párrafo acerca de un personaje extraordinario que ya de antiguo conocíamos, y ha dado su vuelta este año por la coronada villa: el famoso Bottesini.

Al ver los prodigios que hace con aquel *armario*, como cuentan que decía un hijo de la tierra de María Santísima; al oír aquellos admirables armónicos, de una perfección irreprochable, y aquellas notas dulcísimas que arranca del contrabajo, cuyas tres cuerdas no ha faltado quien afirme que valen más que las siete de la lira de Terpandro; al sentir el huracán que se desencadena cuando, aferrado Bottesini á aquél, y formando con él un solo sér, hace maravillas de ejecución, forzoso es doblegar la cabeza ante el gran artista en cuya frente se ve impreso el sello del genio. Cuentan los que han alcanzado otros tiempos, que hubo antes de él un famoso Dragonetti, el cual, tal vez, le superaba en la calidad y bondad del sonido, pero que no le igualaba ni podía comparársele en la bravura y en el maravilloso mecanismo que en Bottesini se admira, y que hace se le considere como

un artista excepcional, cual lo era Vivier en la trompa y lo ha sido nuestro inolvidable compatriota Melliez en el fagot.

Y vaya usted á fiarse de pronósticos: al paso que es frecuente encontrar esos niños-prodigios, que conforme van avanzando en edad se van confundiendo, y con razón, entre el común de las gentes, convirtiéndose en nulidades más ó menos respetables, y matando una á una las esperanzas que de ellos se recibieran, Bottesini, que *a fortiori* entró en el Conservatorio de Milán en la vacante que por entonces había y pertenecía á la clase de contrabajo, en los dos primeros años que allí estuvo no mereció de sus maestros, á creer lo que cuenta Scudier, otra calificación que la de perezoso, y que con insistencia dijera una y otra vez en los partes que daban al Director, que aquel alumno adelantaba poco ó nada, siendo inútiles cuantas amonestaciones le hacía su familia, encaminadas á su enmienda. Qué pasó después, no lo sé; pero es lo cierto que de pronto cambió de rumbo, y aquel mismo perezosísimo mancebo tal se dió al estudio, que en breve tiempo, no sólo igualó, sino que superó á sus maestros, hasta el punto que, al salir del Conservatorio, obtuvo una recompensa metálica, como ayuda de costa para comprar el contrabajo con que ha ganado tantos lauros, y del cual no se ha separado jamás.

Desde entonces la vida de Bottesini ha sido una serie continuada de triunfos, conseguidos la mayor parte como *virtuoso* (y que la Academia de la Lengua me perdone este italianismo), bien que como Director de orquesta haya dado no pocas muestras de su valer, y como compositor, aparte de su *Tarantela*, su *Elegía*, su *Concierto en fa*, sus variaciones sobre motivos de *La Sonnambula*, *Los Puritanos*, un *aria* de Paisiello y *El Carnaval de Venecia*, que en los conciertos de la Unión Artística ha interpretado en el contrabajo, y revelan todo un maestro en el difícil arte de la composición, sus óperas *Cristóbal Colón*, *L'Assedio di Firenze*, *Il Diavolo de la Notte*,

Marion Delorme, y alguna otra que mi memoria infiel no recuerda en este instante, contienen páginas dignas de toda estima y aplauso.

Cuentan de un predicador que después de haber estado dos horas largas comentando un texto de la Sagrada Escritura, poniendo á prueba la paciencia de su auditorio, y cuando éste iba lisonjeándose, por el giro que aquél daba á su sermón, de que iba á terminar, el buen Padre hizo un punto de reposo, exclamando al poco tiempo: «Hasta aquí, amados míos, el texto hebreo; veamos ahora la *Vulgata*.» Algo de esto sospécheme que pudiera pasar á usted y al que leyere esta carta, cuando le diga que, satisfecha con lo dicho la parte principal de la deuda que tenía pendiente, aún me quedan unas pocas partidas por liquidar; pero tranquilícese, porque he de hacerlo, y se lo advierto para que se le pase el susto, lo más *brevis et breve* que me sea dable.

Prueba de la verdad y sinceridad de este propósito es el no hablarle más que muy de pasada, tanto más cuanto que *La Ilustración* se ha ocupado ya de ello, del Salón Romero, inaugurado no há mucho, y con el cual aquel inteligente y activo editor ha prestado un nuevo servicio al Arte, ofreciendo un local espacioso, elegante y lujosamente decorado, muy á propósito para conciertos y para la exhibición de muchos artistas á quienes no era dable hacerlo en tan buenas condiciones como al presente podrán verificarlo. Reciba por ello mis plácemes, aunque tardíos, y recíbalos asimismo, al par que un entusiasta aplauso, el héroe de la fiesta con que aquella sala se inauguró, el maestro Guelbenzu, el pianista clásico, sin rival entre nosotros, que interpretó, como el solo sabe hacerlo, la *Polonesa* (ob. 22) de Chopin, haciendo resaltar la pasión, la melodía, el sentimiento y la elegancia, cualidades características, á mi juicio, de aquél á quien no sin razón se le ha llamado el Bellini del piano, y que dió relevante prueba de su valer como compositor en la sentida *Plegaria á la Virgen de la Almudena*.

Tras esto, el orden cronológico exige apunte, aunque con el temor siempre de que se me compare con el predicador del cuento, otra fiesta musical de importancia, en que hizo su reaparición, que tal puede llamarse, el pianista Sr. Tragó.

Cuéntase de Prudent que el día en que ganó el primer premio en el Conservatorio de París, toda la satisfacción que por ello sintiera se vió amargada hasta cierto punto por la convicción que en aquel certamen adquirió de lo mucho que aún le faltaba que aprender y saber hasta elevarse á la altura á que se creía llamado á alcanzar, y con efecto alcanzó, más tarde. Consecuencia de ello fué la resolución, que desde luego puso en práctica, de aislarse del mundo y encerrarse en un pueblecillo de las cercanías de París, donde, á solas con su piano, se consagró en cuerpo y alma al estudio, hasta que, seguro de su valer, se lanzó al mundo, adquiriendo desde luego gran fama. Algo de esto me sospecho yo que tal vez haya podido suceder al artista de que hablo á usted, puesto que después de adquirir los primeros premios, no sólo en nuestro Conservatorio, sino en el de París, y recoger gran cosecha de aplausos aquende y allende el Pirineo, de pronto desapareció, como si dijéramos, de la haz de la tierra, dejándose ver al fin y al cabo este año, primero en algunos aristocráticos salones, y más tarde en un concierto en el teatro de la Comedia, mostrando, á los que de antes le habíamos oído, que no ha perdido el tiempo, ni muchísimo menos. En efecto: la manera de tocar de Tragó, de una claridad irreprochable, dejaba ¿por qué no decirlo? algo que desear en cuanto al colorido; el sentimiento se veía un tanto avasallado por el deseo de mostrar el perfecto mecanismo que poseía, y la ciencia dominaba el corazón; ahora el perseverante estudio á que, sin duda alguna, se dedicó, han cambiado las cosas con notable provecho del distinguido artista.

A ese mismo admirable mecanismo, á la envidiable agilidad que hay en sus dedos, únese una manera de in-

terpretar elegante y expresiva; es maestro en el arte de modular y matizar el sonido, y siente la música que hace oír, poniendo de relieve sus bellezas y cumpliendo como bueno la misión que, al decir de un respetable maestro, debe llenar todo artista: comprender el pensamiento de los compositores, y transmitirlo fielmente á los que le oyen, convirtiéndose en colaborador suyo. Tal lo hace el Sr. Tragó, y de ello pueden dar fe los que en el concierto que he dicho le oyeran las *fantasías* de Schubert y de Listz; el *Estudio* y el *Gran concierto* (ob. 4), de Rubinstein; la *Serenata española*, de Ketten; una de las *Romanzas sin palabras*, de Mendelssohn, y un *Nocturno*, de Chopin, en las cuales alcanzó una ovación merecida. Reciba por ello mis sinceros plácemes el hábil concertista, y tratemos de otro punto, que en Dios y en mi ánima le prometo ha de ser el último de ésta ya larga epístola, pasando por alto los conciertos del pianista húngaro, Oscar de la Cinna, discípulo predilecto, según dicen, de Czerny, y de los cuales sólo por referencia podría hablarle, toda vez que mi salud, un tanto endeble y delicada, me impidió que asistiera.

Trátase de otro maestro (que tal calificación le es debida en justicia) en el difícil arte de tocar el piano, que á los muchos lauros adquiridos como *virtuoso* ha querido agregar, y lo ha conseguido con feliz éxito, otros no menores como compositor: el Conde de San Rafael de Luyanó, quien ha sellado su reputación bajo este último aspecto con la reciente publicación de sus *Seis grandes estudios de piano*, y con su *Homenaje á Wagner*, marcha á dos pianos, inédita aún, que he tenido la fortuna de oír, y de esperar es que en breve vea la luz pública. De gusto y sabor clásicos, elegantes en su forma, con un sello marcado de individualidad, y mostrando en ellos un gran conocimiento del piano, los *Estudios* de que hablo, y que prueban que no en vano se ha codeado su autor con Julio Fontana, el discípulo querido de Chopin; con Gottschaltz, con Herz, con Aristi, y, sobre todo, con

su gran amigo Espadero, han merecido la aprobación más completa á que podía aspirar, en el mero hecho de ser adoptados como obra de texto en nuestra Escuela Nacional de Música, y ser pedidos con igual objeto para el Conservatorio de Milán, por el aplaudido compositor del *Mefistófeles*. La marcha, grandiosa y de mucho efecto, contiene bellezas innegables en su fondo y en su forma, y se ve que se ha inspirado el que la ha escrito, sin perder por eso un punto de su propia originalidad, en el estilo del genio á quien por tan hermosa manera se rinde homenaje; en suma, es una gran música escrita á la memoria de un grande hombre.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Junio 1884.)

LXII

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1885)

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Al romper el silencio que por motivos harto tristes he guardado de algún tiempo acá, deber mío es, ante todo, dar á usted sinceras gracias por el respeto que ha guardado á mi natural retraimiento, y mostrar mi gratitud al buen amigo Luis Navarro por las benévolas, aunque inmerecidas, frases que en este mismo periódico me dedicó, al suplirme, con notoria ventaja para los lectores de *La Ilustración*, en las tareas crítico-musicales que de años atrás me tiene usted encomendadas.

Satisfecho con lo dicho lo que mi conciencia exigía, y entrando sin más preámbulos en materia, diré á usted que pareceme que ya es hora de que, siguiendo antiguas costumbres, le hable algo de la campaña que acaba de terminar la Sociedad de Conciertos, empezando por sincerarme del retraso con que, hasta cierto punto, va esta carta, debido, no á falta de buenos deseos, sino á haber estado esperando, aunque en vano, que se realizaran los anuncios que corrían de una sesión extraordinaria que aquélla iba á dar, dedicada al gran Beethoven, cosa que, por lo visto, no ha pasado de la categoría de proyecto ó de buenos deseos.

Tarea enojosa sería, sobre hacer interminable esta carta, el reseñar á usted punto por punto cuantas obras,

ya del antiguo repertorio, ya no conocidas, al menos muchas de ellas, de gran parte del público madrileño, se han oído en el ex-circo del Príncipe Alfonso, por la orquesta dirigida por el Sr. Bretón, que, como usted sabe, ha reemplazado en el manejo de la batuta al inteligente maestro Vázquez, quien, después de una honrosa campaña de no pocos años, en que ha consolidado la merecida reputación de que ya de antes gozaba, declinó el mando de aquella falanje musical, retirándose, como si dijéramos, á la vida privada, en cuanto á los dichos conciertos atañe, yendo al panteón de los cesantes, al lado de Barbieri y Monasterio, que, ciertamente, no es estar en mala compañía. Forzoso es, pues, y perdone lo largo del inciso, que me concrete, y en este concepto creo yo que mi carta debe encaminarse á hablar á usted tan sólo de las obras de más importancia que la Sociedad de Conciertos ha hecho figurar por vez primera en sus programas; y esto supuesto, no tiene duda que la epístola ha de consagrarse con preferencia á la balada de Gœthe, *Die Erste Walpurgis Nacht*, ó sea *La primera noche de Walpurgis*, que Mendelssohn puso en música, sin que esto impida el que dedique algunas líneas siquiera á la *Cabalgata de las Walkirias*, cuyo recuerdo solo, aseguro á usted, pone á mis pelos de punta y á mis nervios en un estado de tranquilidad muy relativa.

Fernando Hiller, el gran amigo de Mendelssohn; Rolland, discreto traductor de sus cartas; Jullien y Barbedette, entre otros de los que han escrito á propósito de aquel célebre maestro, nos dan noticias acerca de lo que pudiéramos llamar historia de la balada en cuestión, clasificada como *oratorio* en el programa del concierto en que se oyó, sin que acierte el por qué de ello. Dada la autoridad de tales escritores y las fuentes donde han bebido, no ha de extrañar á usted que á lo dicho por ellos me atenga, lo cual, en resumen, es poco más ó menos lo que sigue:

Mendelssohn debió los grandes conocimientos que po-

seía en materia de armonía y contrapunto, y se revelan á cada paso en sus obras, á Zelter, unido en íntima y cariñosa amistad con Gœthe. Fuese que el afecto al maestro se reflejara en el discípulo; fuese el mérito real é indisputable de éste, más como pianista entonces que como compositor, ó ambas cosas unidas, y á las que bien podría agregarse la instrucción no común de Mendelssohn, que le permitía hablar con el autor del *Fausto* de algo más que de música, y tomar parte en sus conversaciones literarias y filosóficas, es lo cierto que cuando aquél, emprendiendo la peregrinación que por entonces hacía toda la Alemania inteligente, fué á Weimar á rendir pleito homenaje al gran poeta, Gœthe le cobró gran estimación, que á muy luego se convirtió en verdadero y no desmentido cariño.

De aquí, sin duda alguna, el culto que Mendelssohn rendía á Gœthe, y tal vez el propósito que formó de poner en música, previo el consentimiento de su autor, la balada de *La primera noche de Walpurgis*, en la que veía ancho campo para dar rienda suelta á su imaginación y al romanticismo de que se veía dominado (á despecho de todas las fórmulas clásicas y de su profundo respeto á Bach), que le incitaba á seguir las huellas del camino tan gloriosamente emprendido por Weber.

Así se explica el que, hallándose en Roma en 1831, en ocasión en que se celebraban las fiestas del advenimiento á la cátedra de San Pedro de un nuevo Pontífice, y á las cuales se agregaban las de Carnaval, Mendelssohn, al decir de uno de sus biógrafos, permaneciese hasta cierto punto extraño á ellas, y en vez de la ruidosa alegría del pueblo romano y de las máscaras, que, según tradicional costumbre, iban arrojando *confetti* sobre los pacíficos transeuntes, no oyera más que el grito de los buhos y la infernal algazara de las brujas, de los druidas y de los sacrificadores.

Semejante aserto lo confirma la carta que por aquellos días escribió á su hermana Fanny, y que, por otro lado,

es la descripción más genuína y auténtica que pudiera darse de la obra de que voy hablando. «Admírate y escucha—le decía.—Desde mi estancia en Viena tengo compuesta *La primera noche de Walpurgis*, y aún no me he sentido con fuerzas para escucharla. Al presente, mi trabajo ha tomado forma: se ha convertido en una gran cantata con orquesta, pero que puede convertirse en música muy alegre, porque al principio tiene canciones de primavera y varios trozos del mismo género. Después, á los gritos de los buhos y al ruido que hacen los vigilantes con las horquillas de campo que tienen en las manos, viene á unirse el ruido infernal que arman las brujas, por las cuales, bien lo sabes, siento cierta debilidad. Las trompetas en *do* mayor anuncian á los druidas sacrificadores; después, los vigilantes, llenos de terror, cantan un coro entrecortado y siniestro, y el final le constituye el canto grave y largo del sacrificio. ¿No crees tú que esto pudiera ser origen de un nuevo género de cantatas? Por lo demás, teniendo, como tiene, el conjunto de la obra bastante animación, no veo necesidad de poner una introducción instrumental. Espero que en breve terminaré mi trabajo.»

No tardó en variar Mendelssohn de parecer respecto de este último punto, cuando al mes próximamente de escribir la anterior carta manifestaba en otra, aparte del deseo de terminar cuanto antes la obra que traía entre manos, que «ya no le faltaba más que hacer sino una pequeña introducción, con lo cual el trabajo quedaría completo, y para ello no necesitaba más que dos ó tres días.» No fué así, y otro mes después, en Abril, ya desde Nápoles, volvía á decir que estaba trabajando con ardor en la cantata, y á manifestar las dudas que tenía acerca del empleo de determinados instrumentos en la orquesta; y más tarde, en el mes de Julio, escribía que su primer cuidado, al llegar á Milán, había sido procurarse un piano, «para ponerse á trabajar *con rabia* en esta eterna *Noche de Walpurgis*, para acabar de una vez;» y aun cuando anunciaba

que al día siguiente la tendría terminada, á renglón seguido añadía que aún dudaba si escribir para el comienzo de ella «una gran sinfonía, ó tan sólo una corta introducción primaveral,» punto sobre el que deseaba pedir consejo de algún sabio en la materia, terminando con decir, respecto del final de la cantata, que más tarde puso Berlioz por las nubes, como verá usted, que «el fantasma y el druida barbudo, con las trompetas que sonaban detrás de él, le divertían como á un bienaventurado, habiéndole hecho pasar dos mañanas deliciosas.» *La noche de Walpurgis* fué al fin concluída en Isola Bella, el 24 del mismo mes en que estaba fechada la anterior carta, y Mendelssohn pudo al fin anunciarlo con verdad á su hermana, añadiéndola que el hijo de Mozart era el único que la conocía. En cuanto á la sinfonía, por entonces quedó sin escribirse, ni puso manos en ella hasta algún tiempo después, toda vez que hasta el mes de Enero siguiente no pudo decir el gran maestro á su familia: «Mi obertura en *la menor*—que en otras cartas había titulado obertura sajona,—está terminada: representa el mal tiempo. Una introducción que á luego sigue, y en la que se aspira el rocío y el ambiente de la primavera, está igualmente acabada.»

A creer lo que dicen Fetis y Marmontel, este último, aplaudiendo el que Mendelssohn aplicase á la música el conocido precepto de Boileau, el gran maestro que á los veintidós años de edad había escrito tan hermosa cantata, después de oirla, la guardó en su cartera, retocándola y mejorándola en los últimos años de su vida. Sea de esto lo que fuere, es lo cierto que desde luego causó gran efecto y mereció elogios encomiásticos aun del mismo Berlioz, no muy accesible, que digamos, al entusiasmo, y harto descontentadizo cuando se trataba de juzgar las obras del prójimo. Prueba de ello es, puesto que de citas estamos, lo que de ella escribió y puede leerse en sus cartas de Alemania. «Quedé maravillado, dice, del esplendor de la composición. Es necesario oír la música

de Mendelssohn para tener una idea de la variedad de recursos que un poema puede ofrecer á un hábil compositor. Ha sacado de él un partido admirable. La partitura tiene una claridad perfecta, á pesar de lo compleja que es; los efectos de las voces y de los instrumentos se cruzan entre sí en todos sentidos, se oponen y se chocan con un desorden aparente, que es el *summum* del Arte. Citaré, sobre todo, como cosas magníficas, en dos géneros distintos, el trozo de música misteriosa de la colocación de los centinelas, y el coro final, en que la voz del sacerdote se eleva, por intervalos, tranquila y llena de unción religiosa, en medio del ruido infernal de los falsos demonios y de las brujas. No se sabe qué elogiar más en dicho final, si la orquesta ó las voces, ó el movimiento de torbellino del conjunto. Es una obra maestra.»

Quizás, ó sin quizás, haya en esto alguna exageración, como, á mi ver, la hay también en Fetis, al decir que el estilo de la cantata es pesado; pero de todas maneras, y por el juicio, de todo punto incompleto, que puede formarse á una sola audición (y que la Academia me perdona el galicismo), pareceme que *La primera noche de Walpurgis* es una obra seria, de gran importancia, en la que hay páginas magistrales, como el coro de los centinelas y la plegaria del sacerdote druida; pero que en su conjunto no puede calificarse entre las mejores que produjo el autor del *Sueño de una noche de verano*, del *Paulus* y del *Elías*, en donde la inspiración brota por todas partes, y la consumada maestría de Mendelssohn en las difíciles ciencias de la armonía y de la composición se muestra á cada momento en todas sus páginas.

Hase dicho por algunos que aquél sufrió durante toda su vida artística la influencia de dos corrientes contrarias. El tiempo en que vivía y su manera de ser le inclinaban al romanticismo; su educación y su talento le hacían ser fiel observador del clasicismo: de un lado, quería seguir las huellas de Beethoven, y, sobre todo, de Weber, y del otro, teníase por ferviente discípulo de Bach. Ambos

elementos unidos aparecen, á mi juicio, en *La primera noche de Walpurgis* (cuyo argumento, y hora es ya que lo dijese, se reduce á pintar la ceremonia que los druidas, una vez difundido el cristianismo, celebraban en el fondo de las montañas en la primera noche del mes de Mayo, prevaliéndose del miedo de los cristianos, que los habían proscrito, para ahuyentarlos del lugar donde se reunían, por medio de gritos y de ruidos extraños que les hiciesen creer eran los diablos), sin que al amalgamar las tendencias que en él se combatían, alcanzase, en el caso de que se trata, y reconocido el indudable mérito de la obra, ni la severa austeridad del patriarca de la música clásica, ni el fantástico romanticismo que domina en la fundición de las balas del *Freyschütz*.

Y pues que de género fantástico se trata, viene aquí como de molde el decir á usted cuatro palabras sobre la *Cabalgata de las Walkirias*, ó sea la introducción del tercer acto de la célebre tetralogía de Wagner, *Los Nibelungen*. Las tales Walkirias eran, según la leyenda alemana, unas vírgenes guerreras que iban á los campos de batalla á recoger las almas de los muertos, y el momento en que suena la música que la Sociedad de Conciertos ha interpretado, es aquél en que vienen á reunirse sobre una áspera roca, después de un combate, cabalgando sobre nubes iluminadas por los relámpagos, y en que se llaman unas á otras con gritos salvajes (aquí suprimidos), chocando tumultuosamente las armas que traen en las manos. Usted habrá visto, á no dudar, el famoso *transparente* churrigueresco que se ostenta en el ábside de la Catedral de Toledo, y seguramente, por cuidado que pusiera, no habrá acertado á darse cuenta de aquel inextricable dédalo de mármoles y bronces, y de aquel confuso laberinto de detalles, en que campean á la vez una imaginación fecundísima y un gusto deplorable hasta no más. Pues bien, amigo: con perdón sea dicho de los que admiran en todo y por todo, y sin la menor reserva, á Wagner, la tal *Cabalgata de las Walkirias* produjo en mí

el propio efecto que á usted y á mí nos causara la famosa obra del maestro mayor de la Catedral toledana, Narciso Tomé: Admira en dicho trozo musical la prodigiosa inventiva, el esfuerzo de imaginación que supone, la consumada maestría, la manera de escribir la orquesta, y al propio tiempo pide uno fervorosamente al cielo que termine pronto aquel verdadero *pandemonium* (mayor aquí donde los instrumentos de metal, que tanto intervienen en él, no se distinguen, ciertamente, por la dulzura ni por la buena calidad del sonido), que nada habla al corazón, que ningún sentimiento despierta, y que todo el efecto que produce es sacar de tino los nervios del más linfático de los oyentes.

Y hete aquí, amigo mío, los puntos culminantes de los pasados conciertos, en que también han figurado como obras nuevas la obertura de *Sakuntala*, de Golmark, en que la inspiración no corre parejas con la maestría con que está escrita; la obertura del *Hamlet*, de Gade, de carácter genuinamente alemán, y digna de la fama de su autor; unos cantos populares, y muy característicos, de Glinka, cuyo título es *Komarinskaja*; la *Suite en re*, de Lachner, y una *Rapsodia española*, de Chabrier, en las que, al decir de los que las oyeron, lo cual no me fué dado, se aplaudió más al nombre de los autores que al mérito real y positivo de las composiciones, y un *Andante y Polonesa*, de Cantó, y una *Tarantela*, de Zavala, obras ambas escritas con discreción, y en que sus autores revelan sólidos conocimientos en el arte á que se han dedicado.

Por lo demás, tanto el nuevo Director, Sr. Bretón, como la orquesta, han cumplido como buenos en la interpretación de dichas obras, mostrando más acierto, á mi pobre juicio, en lo que yo he oído, cuando no se ha tratado de obras verdadera y genuinamente clásicas, donde la tradición pareceme no ha sido del todo respetada, y todos ellos han obtenido cumplidos elogios y no pocos aplausos.

Tal vez haya chocado á usted que nada haya dicho de la pianista Srta. Doña Pilar Fernández de la Mora, que tomó parte en uno de los conciertos, interpretando á maravilla una obra de Saint-Saens; pero esta carta iba haciéndose sobrado larga, y tan distinguida artista (que lo es en toda la extensión de la palabra) bien merece capítulo aparte, que le tendrá, Dios mediante.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Agosto 1885.)

LXIII

ROBERTO IL DIAVOLO

Anda en manos de los aficionados un libro recientemente publicado, que lleva por título *Meyerbeer en las aguas de Spa*. Dicho libro, escrito por un testigo ocular, viene á ser, en suma, una especie de diario de la residencia del célebre maestro en aquella pintoresca villa, á la cual fué no pocos años, tanto para atender á su salud, de la que se ve era cuidadoso en alto grado, como para entregarse más á sus anchas á la composición de las diversas obras que han hecho inmortal su nombre. Aparte de tal ó cual detalle que al lector no puede interesar gran cosa, por mucha que sea su admiración hacia Meyerbeer, contiene noticias curiosas, algunas de las cuales viene al caso hacer conocer, ahora que el Teatro Real ha abierto sus puertas con el *Roberto el Diablo*, y obtenido esta ópera un éxito, que si bien no puede compararse, ni posible era, dado lo conocida que es entre nosotros de luengos años, con el que, al decir de Filippo Lippi, obtuvo la vez primera que se oyó en su patria, pues afirma que causó á los italianos un efecto *come si Dio avesse ruffata la luce*, ha sido lisonjero y tenido por buen augurio de que la campaña comenzada con dicho *partitto* no ha de parecerse á las pasadas, que es todo lo que se puede desear.

Sabido es que Meyerbeer, después de haber escrito *Il Crociato*, dominado por la influencia rossiniana, guardó durante cinco años profundo silencio. En opinión de algunos de sus biógrafos, la principal causa de ello fué la

honda pena en que le sumió la muerte de sus dos hijos; según otros, pesando sobre su ánimo la especie de anatema que le lanzó su condiscípulo y amigo Weber al ver que consagraba su talento al género italiano; lento, según Scudo, para decidirse, y más lento aún en concebir; y pensando, como decía Augusto, que siempre se hace bastante pronto cuando se hace bien, *satis celerit quidquid fiat satis bene*, aserción que, dicho sea de paso, valió al tal escritor una protesta calurosa de Blaze de Bury, quien afirmó que el célebre maestro tenía el trabajo fácil y la fecundidad natural de todos los espíritus creadores, pero á quien «la sed de la perfección le consumía,» se preparó, durante el tiempo que queda dicho, á la gran transformación que llevó á feliz término en el género lírico-dramático y le ha dado inmortal renombre.

Sea de ello lo que quiera, es lo cierto que Albin Body (autor del libro de que he hecho mención) nos presenta á Meyerbeer llegando á Spa en una mañana del mes de Junio de 1829, en compañía de su madre y de su hermana, y llevando entre sus bagajes el libreto de una ópera cómica (*sic*) que con el título de *Roberto el Diablo* habían escrito Scribe y Germán Delavigne. Según los contemporáneos, mostraba ya por entonces en su porte el célebre maestro una gravedad mayor que la que podía y debía esperarse en un joven que sólo frisaba en los treinta y ocho años de edad; notábase en él un espíritu observador, y distinguíase por su exquisita cortesía, cualidad que resaltaba en él con tanto más motivo, cuanto que su aspecto exterior no era ciertamente el más á propósito para atraerse las gentes, bien que ya por aquel tiempo, y hasta cierto punto, él no las buscaba, y sólo encontrara en los goces de la amistad íntima de pocos y buenos amigos descanso á la turba de importunos que á todas horas trataban de asediarse, con gran descontento suyo. En efecto: estaba, según le describe Dommartin, que le conoció en aquella época, constantemente vestido de negro; su levita era estrecha y mal ajustada; sus pantalones, estre-

chos también y con trabillas; la corbata, de seda, daba varias vueltas alrededor del cuello, dejando ver sólo una casi imperceptible línea del de la camisa; los guantes eran sobradamente largos, y sobre su cabeza, siempre erguida, llevaba un sombrero de copa alta, echado hacia atrás y resguardando por completo la nuca.

Fiel cumplidor de las prescripciones médicas, viósele desde luego acudir en las primeras horas de la mañana, en el traje que hemos descrito, y armado de un gran paraguas, que en aquellos contornos se ha hecho histórico. á tomar el agua medicinal, y una vez hecho esto, internábase por el campo, en el cual pasaba largas horas, y donde, dando rienda suelta á su inspiración, ideaba las encantadoras melodías de la ópera que traía entre manos, sospechando, y no sin motivo, el autor de quien tomo estas noticias, que tal vez en aquellos sitios, en donde el sol apenas podía abrirse paso por entre el frondoso follaje de aquellos corpulentos árboles, y donde reinaba la tranquilidad más absoluta, concibió y puso por obra el hermoso cuadro del encuentro de Alice y Rambaldo en el bosque.

Vuelto á casa, para no salir hasta el siguiente día, encerrábase en su cuarto, en el cual por todas partes se veían desparramados los papeles en donde iba estampando el fruto de sus meditaciones, y una vez allí, nos le pinta su cronista absorbido enteramente por el trabajo, paseando de un lado á otro como el que va persiguiendo una idea, deteniéndose á lo mejor delante de la ventana y golpeando los cristales con los dedos y tornando luego á dar vueltas, hasta que por fin se sentaba al piano, en el cual hallábase sobrepuesta una ancha tabla de pino (que un habitante de Spa guarda como preciosa reliquia), con un pupitre bastante alto y poco inclinado, un tintero nada artístico y varias plumas de ave. Y por cierto que, con motivo del piano y del *Roberto*, no es fuera de propósito transcribir aquí una anécdota que el dicho cronista relata, y es como sigue. Por lo visto, Spa

en aquellos tiempos estaba muy lejos de alcanzar el desarrollo que más tarde ha tenido, cuando no había en todo el pueblo un solo piano que alquilar, y era forzoso traerlo de los que para tal objeto tenía un almacenista de Lieja, llamado Dumoulin. Este se encargaba personalmente de afinarlos, y en tal concepto fué á ejercer su oficio con el instrumento que le había pedido el hostelero de Spa para Meyerbeer, pero ignorando de todo punto quién hacía uso de él, y lo que es más, no conociendo á aquél ni aun por retrato. Fué, pues; afinó su piano, y una vez terminada la operación, púsose el maestro á probarlo, tocando una música diablesca, que llenó de admiración y asombro al susodicho artífice, y de tal manera le impresionó y se le metió en la cabeza, que durante largo tiempo en todos momentos la estaba oyendo, sin que pudiera verse libre de la extraña melodía que tan tenazmente le perseguía. Pasaron dos años, al cabo de los cuales se estrenó en Lieja el *Roberto*: Dumoulin, gran aficionado, no faltó al teatro, oyendo atentamente la obra, cuando á lo mejor empieza la orquesta á tocar la bacanal del acto tercero; oírla, ponerse en pie nuestro hombre y empezar á gritar: *¡¡Ésta, ésta es mi música. Aquél era Meyerbeer!!* fué todo uno, emocionándose hasta un punto, y armando tal estrépito, que los que á su lado estaban creyeron que se había vuelto loco, é hicieron que se le expulsara, no sin trabajo, del teatro. Excusado es decir que la causa de todo ello era que la música que Meyerbeer tocó para probar la afinación de su piano, y que sin duda estaba componiendo, debió ser el hermoso y romántico trozo que hemos dicho, y es sin duda una de las mejores páginas de la admirable obra de que voy hablando.

Parece probable que Meyerbeer compusiera por entonces esta escena aisladamente, pues sábase que lo que escribió en la época que voy refiriendo fué todo el primer acto; y sábase también que, no habiendo consultado para ello más que su inspiración, sin tener para nada en

cuenta los cantantes que de antemano le habían designado para interpretar la obra, al examinar lo que llevaba hecho comprendió que les era imposible á aquéllos tal empresa, y que, á más, el libro de Scribe y Delavigne no respondía al ideal de su mente. Entonces pensó el argumento de la ópera tal cual hoy existe, poco más ó menos, y lo presentó al Vizconde de la Rochefoucauld, Director entonces de Bellas Artes, que á su vez andaba buscando asunto para un baile en el cual el principal papel, dice el libro de donde tomo la noticia, pusiese en relieve el talento gracioso de la Taglioni; vió el Vizconde el cielo abierto con el plan ideado por Meyerbeer, y por sí propio se encargó de reducir á los poetas á que hicieran la modificación radical que aquél quería en su libro. Costóle gran trabajo el conseguirlo; pero al fin consintieron, y, tras largas dilaciones, el maestro pudo entregar completa y acabada su partitura en Mayo de 1830, la cual, aunque empezada á ensayar á muy luego, estudio que hubo de suspenderse por la revolución de Julio, no llegó á ponerse en escena hasta el 21 de Noviembre de 1831.

Cuentan que cuando Donizzetti oyó el *Roberto*, exclamó: *Se quel genero di musica li incontra in Italia, addio per sempre la musica italiana. ¡Addio, addio!*... Aunque, por fortuna, el tiempo ha demostrado que la música *della bella Italia* no ha tenido el triste fin que aquél auguraba, y aún se oyen y saborean con gran placer las dulcísimas melodías de Rossini, Bellini y el mismo Donizzetti, es lo cierto que la ópera de Meyerbeer fué el comienzo de una nueva era para el Arte y de notorio perfeccionamiento para el drama musical. Aun cuando no desembarazado del todo aquél de la influencia del cisne de Pesaro, en su *Roberto* aparece ya más íntima la unión entre el compositor y el poeta; la música sirve y realza el sentido de las palabras, y retrata fielmente los caracteres de los personajes (bien que en esto tuviera ya Meyerbeer un admirable modelo en el *Don Juan* de Mo-

zart), y se ve el comienzo del *Leitmotive*, de que tanto han abusado más tarde Wagner y sus imitadores, ó sea un diseño musical, una melodía determinada, que se muestra, aunque con variadas formas, siempre que un personaje dado aparece en la escena, siendo como su nota característica; la orquesta no es ya aquel inmenso guitarrón, como exageradamente le llamaba Wagner, que en la mayor parte de las óperas italianas estaba reducida al secundario papel de acompañar á los cantantes, sino que aparece como elemento integrante y de importancia en el drama lírico; y, en una palabra, como decía un testigo, nada sospechoso por cierto, Felice Romani, el egregio poeta colaborador de Bellini, «en el *Roberto* se ve al Arte guiado por la filosofía y no por el capricho; la ciencia de la armonía; la proporción de las partes, y los instrumentos no cubren las voces ni ensordecen con perpetuo y á las veces estridente ruido.» Y en cuanto á Meyerbeer, al gran poeta musical de la historia y del drama, sabido es que el *Roberto* fué el primer paso que dió, como antes he dicho, en la transformación del género lírico-dramático, senda para él llena de triunfos y de gloria, y que ha hecho decir á uno de los más autorizados críticos de nuestros días que aquel genio del Arte «merecía sentarse en la inmortalidad al lado del gran poeta musical de la naturaleza, aquél á quien Victor Hugo en su *Shakespeare* llama el alma alemana, el inconmensurable Beethoven.»

La interpretación de la ópera meyerbeeriana en el regio coliseo ha sido en parte excelente y en parte discreta, produciendo en su conjunto agradable impresión en el oyente.

Los honores de la jornada, si tal puede llamarse, corresponden de hecho y de derecho á nuestro compatriota Uetam. Digno heredero de las tradiciones de Vialletti y Selva, en la plenitud de sus hermosas facultades (de las que tal vez abuse en algunos casos), identificado con el personaje que representa, ha ganado, y no poco, en arte

y maestría; es fiel intérprete de la música, que canta tal cual el compositor la ha escrito (cualidad que, sin embargo que debiera ser la primera en todo cantante, por lo rara se va haciendo tanto más recomendable), y se muestra en todo artista consumado y merecedor de los entusiastas aplausos que el público le envía.

Con él los compartió, y con justicia, el tenor Stagno, también ya de antes conocido en la escena del Teatro Real. Conserva las mismas facultades vocales que antes, sin que los años que han pasado desde la última vez que le oímos hayan hecho mella ni modificación en ellas, y ha ganado, como Uetam, en arte y en la manera de decir: Sobrio, como éste, en la interpretación de la obra, arrancó merecidos aplausos en la *siciliana* del acto primero, en el terceto á voces solas del tercero (que es al presente la página mejor dicha de toda la partitura) y en el duo con el bajo, que le sigue, así como en el final.

Al lado de éstos, y como estrellas de segundo orden, brillan en el *Roberto* las Sras. Conti Foroni y Scifoni, y el Sr. Baldini. Es la voz de la primera de no gran volumen, mejor, á no dudar, en las notas altas que en las graves, de timbre bastante agradable; dice dicha artista discretamente su parte, y de esperar y desear es que, libre de la *paura* que el severo público del paraíso la infunde, lo que impide juzgarla con el posible acierto, revele en otras óperas más pasión de la que ha mostrado al interpretar el poético papel de Alice. De voz también agradable y bien emitida, la segunda de dichas artistas canta sin grandes pretensiones, y no descompone ciertamente el cuadro. En cuanto al Sr. Baldini, paréceme una buena adquisición: si no de gran volumen, su voz es de buen timbre, agradable en extremo, y sabe cantar, y cantar bien.

Los coros, nutridos de voces, no han merecido ni aplauso ni censura, y la orquesta, dirigida por el maestro Fornari, cumplió su misión, si no con gran entusiasmo, tampoco con notorio descorazonamiento, trayendo

á la memoria de más de algún descontentadizo los tiempos en que era acaudillada por otros compatriotas de aquél.

Y ahora, lectores míos, esperemos las novedades, hasta cierto punto, que en el dicho teatro se nos anuncian. Ellas, y una excursión por los teatros en que se da música española al por menor, serán, Dios mediante, la materia de la próxima Revista.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Octubre 1884.)

LXIV

GIULIETTA E ROMEO—AMLETO—LA FAVORITA ZARZUELAS NUEVAS

En un curioso trabajo que sobre los traductores de Shakespeare en música escribió hace años un reputado escritor de allende el Pirineo, se afirma como verdad que está fuera de toda duda que ninguna partitura de cuantas han escrito los maestros inspirándose en aquel gran genio, ha sido para éste lo que el *Guillermo Tell*, de Rossini, para Schiller, que considera como la más espléndida reproducción de la concepción de un poeta, bajo la más poética de todas las formas. Tal aserto es, á mi juicio, una verdad amarga, pero una gran verdad, como en cierta famosa comedia se decía, pues excepción hecha de los dramas fantásticos, que á las veces han tenido un feliz intérprete, la obra del músico, que, atraído por aquella poesía, «en ocasiones resplandeciente de amor, y en otras sombría y terrible,» aspiraba á realzarla aún más, adornándola con las galas de su divino arte, no ha conseguido, ni con mucho, elevarse á la altura de la del gran dramaturgo inglés, y antes bien ha resultado siempre deficiente en extremo. Salvo el tercer acto del *Otello*, de Rossini (que con sobradísima razón contaba el cisne de Pesaro entre una de las pocas obras que le sobrevivirían), en el cual el compositor marcha al nivel del poeta, realzando su hermosa y dramática creación, cuantas óperas existen escritas sobre argumentos tomados de los dramas de aquél, pueden contarse como otros tantos estériles esfuerzos en que la inspiración del músico no ha

respondido ni traducido el ideal que Shakespeare concibiera en su mente.

Buena prueba de lo dicho es, contrayéndome al asunto que en primer lugar me pone hoy la pluma en las manos, lo sucedido con el hermoso drama de *Julieta y Romeo*, en que Shakespeare tan de mano maestra pinta los odios y rencores en que ardían montescos y capuletos en Verona, y retrata de modo inimitable la pasión de aquellos tan tiernos como desgraciadísimos amantes. Nada menos que la friolera de trece óperas se han escrito, que yo sepa, sobre tal asunto, desde 1772 hasta nuestros días, por Benda, Schwanberg, Marescalchi, Rumling, Ealayrac, Steibelt, Zingarelli, Guglielmi, Vaccai, Bellini, Marchetti, Gounod é Yrbid, sin que ninguna haya inmortalizado los nombres de sus autores, ni mucho menos. Entre ellas llama la atención desde luego la de Bellini, y no se acierta en el primer momento cómo aquella *bell'alma innamorata*, aquel corazón todo sentimiento, no encontrara en su lira acentos para expresar, como él podía y sabía hacerlo, toda la pasión de los enamorados amantes de Verona, si la relación de testigos presenciales no viniese á dar la clave del enigma.

Corrían, según aquéllos refieren, los últimos meses del año 1829 y de la temporada teatral del teatro La Fenice, de Venecia, cuando Bellini fué llamado á la ciudad de los Dux para poner en escena *El Pirata*, ópera que allí, como en todas partes, fué acogida con grande entusiasmo. Debía seguirla una obra de Pacini, encargado de escribir la ópera *d'obbligo* (como entonces se decía y exigía á la mayor parte de las empresas teatrales) en aquel año, cuando corrió la voz de que dicho maestro había caído enfermo y le era, por tanto, imposible cumplir su compromiso. En tal apuro, todas las miradas, dice un testigo que bien puede llamarse presencial, y sobre todo las del empresario, seriamente amenazado si no cumplía la obligación que había contraído con el Municipio de dar una ópera nueva, se volvieron hacia Bellini, como al úni-

co que en aquellos momentos podía salvar, como si dijéramos, la situación. Bellini se negó al principio resueltamente; pero tantas y tales fueron las súplicas que se le hicieron, que al fin, y pesando no poco en su resolución el deseo de mostrar su agradecimiento á los venecianos por las ovaciones que le tributaban, consintió en escribir la ópera que con tanta insistencia le pedían, siempre y cuando que el poema fuese de Romani y se hiciera venir á éste á Venecia.

Consiguióse que el poeta conviniera á su vez en cuanto le pedían, y al poner ambos artistas manos á la obra, tropezaron con la no pequeña dificultad de la elección de un asunto acomodado al desigual contingente de cantantes que había de interpretar la. Contaban con una tiple excelente, la Carradori; con una contralto tan admirable como la Grissi; pero, en cambio, el tenor era bastante mediano, y el bajo, según parece, dejaba también no poco que desear. Convínose por fin, á fuerza de reiteradas instancias de la Grissi, en elegir por asunto *I Capuletti ed i Monteschi*, no sin disgusto de Romani, que ya había escrito, con el mismo título, la ópera de Vaccai, y quien para dar alguna novedad al nuevo libreto, prescindió, según su propia mujer nos cuenta en la biografía que de él escribió no há mucho tiempo, de Shakespeare, y acudió á la misma fuente de donde éste había tomado el asunto, ó sea á una novela de Bandello, que llevaba por título: *Della narrazione d'una pietosa istoria che in Verona al tempo del signor Bartolomeo Scala avviene*.

A su vez Bellini, que, según los biógrafos del maestro, y en parte me ha confirmado un amigo suyo, no componía sino tras largas meditaciones, y tomándose todo el tiempo que para ello le era necesario, en el apuro en que le habían puesto echó mano de la partitura de la *Zaira*, ópera suya que el público parmesano acababa de recibir con harta frialdad, y sin hacer otras variantes que las absolutamente indispensables, acomodó gran parte de la música de ella al nuevo poema, sin cuidarse gran cosa

de si respondía en un todo á la letra, y atento sólo á terminar su trabajo en el breve y fatal plazo que le habían prefijado.

El resultado fué, como era de esperar, que pudiendo y debiendo ser *I Capuletti* una de las obras en que Bellini hiciera sentir más toda la pasión y el sentimiento que rebosaba en su alma, cualidades que en grado eminente poseía, resultó una de las más débiles creaciones que salieron de su pluma, y en la cual, apegado aún al gusto rossiniano, no se destaca su personalidad como en cuanto después escribió, siendo, en suma, una verdadera ópera de remedión, como en lenguaje de bastidores se dice, sin que por esto quepa negar que, como producción de un genio, tenga momentos felices, hermosas frases, y melodías llenas de ternura y encanto, como él sabía escribir; y he ahí cómo se explica el que el acto tercero, acertadamente, se sustituya siempre por el de Vaccai, mucho más dramático, inspirado, y en el cual los acentos de pasión y de dolor de los desgraciados amantes se ven fiel y felizmente expresados.

La ópera, merced á lo dicho, se concluyó de escribir en el plazo convenido; ensayóse con esmero y hasta con *furore*, pues que, según refiere Florimo, íntimo amigo de Bellini, cansado éste de los remilgos que al principio ponía el tenor Bonfigli á la cavatina que para él se había escrito, y después, de la manera insultante con que se opuso á cantarla, perdiendo la paciencia y la habitual dulzura que le caracterizaban, se fué derecho al bulto, apercibiendo al cantante de este modo: *Sepa usted, señor mío, que la mano de mi padre, que me ha enseñado á tener una pluma en la mano, me ha enseñado también á manejar una espada*, á cuyo argumento *ad hominem* cedió el interpelado, alegrándose después no poco de ello, pues que la pieza en cuestión fué luego su caballo de batalla, y con la cual se lució á maravilla.

I Capuletti obtuvo, no sólo entonces, sino por largo tiempo después, gran aplauso, y mereció grandes elogios

hasta de aquel mismo Berlioz, á quien la *Sonnambula* había hecho, son sus palabras, redoblar su aversión á Bellini y afirmarle en su propósito de no trabar amistad con él; y hoy mismo se oye con agrado, y da ocasión, cual en los momentos presentes ha sucedido en el Teatro Real, para que se presenten por vez primera algunos artistas ante el público.

Más triste suerte aún que *I Capuletti* ha corrido el *Hamlet* en manos de los compositores músicos. Como la empresa, á no dudar, era más ardua, también han sido menos los que en el terrible y difícil asunto de la tragedia de Shakespeare han ido á buscar su inspiración; pero aun así, y aparte de la sinfonía y entreactos que compuso Vogler en 1791, Marezch, Statfeld, Thomas é Hignard han escrito óperas, de las cuales, unas han caído ya en merecido olvido, y de las que aún andan por el mundo, de temer es que la posteridad tampoco haga gran caso de ellas.

Piensa una autoridad en la materia que presentando Shakespeare á Hamlet rodeado de cierta vaguedad, que hace dudar á cada momento si aquella locura es verdad ó fingimiento, ó si el poeta ha querido pintar en el Príncipe de Dinamarca el mal nacional de los ingleses, el *spleen*, es tarea difícil, si no imposible, que los músicos traten, á su vez, de pintar tal personaje por medio de un arte que reclama ante todo pasiones bien definidas, y situaciones poco complicadas y dibujadas claramente. Y en efecto: los ejemplos vienen en apoyo de su aserto, cuya verdad sube de punto si el músico, repleta su cabeza de cuanto la ciencia de la composición enseña, carece de la base primordial que es indispensable para que su obra cause la profunda impresión que seguramente desea, de la inspiración. Tal sucede á Ambrosio Thomas con su *Hamlet*. Es una obra correctísima, á la cual el Aristarco más difícil y más conocedor de todas las sinuosidades y perfiles de la armonía y del contrapunto, tal vez no tenga que ponerla pero alguno; está admirablemente instru-

mentada, y, sin embargo, reina en toda ella una monotonía, una carencia de novedad y de inventiva, que el cansancio y el aburrimiento se apoderan bien pronto del oyente, por benévolo que sea, y ni la entrada de Amleto, ni la escena de la pantomima ejecutada por los cómicos ante la corte, y cuyo efecto destruye el vulgar concertante que la sigue y con que termina el acto, ni la plegaria de Claudio, ni la balada de Ofelia, verdadero arco iris en aquel *maremagnum* de notas (son los trozos más salientes de la ópera), sacan al auditorio del sopor en que le ha puesto tanta música, escrita, como con acierto ha dicho un entendido crítico amigo mío, con mucha retórica, pero en la cual, añadió yo, no se rastrean las huellas de la verdadera inspiración.

Algo mejor es oír *La Favorita*, que con perdón sea dicho de Castil-Blaze, quien allá en sus tiempos la calificaba de «opereta pobre, pero honesta, con frecuencia trivial, pero siempre *cantabile*,» vale infinitamente más que las sabias producciones modernas de la escuela francesa, dando prueba de mejor acierto los artistas que para su *debut* (y que me perdone la Academia) la han escogido.

Y hora es ya de que de los artistas hablemos.—En *I Capuletti* ha hecho su reaparición en el regio coliseo la Sra. Pasqua, que hasta el presente, puede decirse, es la verdadera artista de *primissimo cartello* que allí existe en el género femenino. Su hermosa voz, su acento dramático y apasionado, han expresado á maravilla el amor de Romeo, como más tarde en *La Favorita* el infortunio de Leonora, obteniendo merecido aplauso. Con ella, aunque naturalmente en menor escala, compartieron el triunfo en la ópera de Bellini, la Srta. Brambilla, que mostró heredar las buenas tradiciones de su apellido en la manera de expresar, y cuya voz es agradable, y el tenor Sr. Oxilia, de voz de no gran volumen, pero de bastante buena calidad y bien emitida, y que muestra arte y gusto en la manera de decir.—*Hamlet* ha sido la ópera en que

el barítono Sr. Kashman ha vuelto á nuestra escena. Apreciado ya de antes en lo que vale, parece inútil volver á repetir juicios ya hechos acerca de su voz y de sus facultades, que si hoy, tal vez, aparecen algo disminuídas, se encuentran compensadas con el mayor arte que ha adquirido. Sin embargo, sea por la índole de la obra, ó por lo difícil de interpretar con perfección un personaje como el infortunado Príncipe de Dinamarca, lo cual sólo á un Rossi es dado, parecióme el artista de que voy hablando más acertado y feliz en *La Favorita*. En la ópera de Ambrosio Thomas se presentaron también la señorita Gargano y la Sra. Rambelli, discretas artistas, y el Sr. Silvestri, que cumplió como bueno, así como en *La Favorita* nuestro compatriota Antón, emocionado por la dolorosa pérdida que acaba de sufrir. De todos ellos, por ya conocidos de nuestro público, omito hacer apreciación alguna, con tanto más motivo, cuanto que aún me queda que cumplir una oferta hecha en mi anterior revista.

Para ello, sin embargo, no teman mis lectores que abuse de su paciencia; pocas palabras bastarán.—El que quiera convencerse de toda la excepción que cabe á aquel dicho latino que en algunos telones de teatros hemos leído, y dice: *Castigat ridendo mores*, puede pasarse por el Circo de Price á ver *Las Bodas de Enriqueta*. lastimoso engendro literario importado de la vecina Francia, y cuya moralidad y cuyos chistes son capaces, como ha dicho un diario que no peca de timorato, de poner en colores á un soldado de caballería.—La música con que Audran le ha adornado es ligera y sin importancia, y de desear es que la empresa de aquel teatro cumpla lo que en sus carteles anunciaba hace pocos días, diciendo que aquella noche era la última vez que ponía en escena semejante opereta.

El teatro de la calle de Jovellanos, que parece querer volver ahora al buen camino, ó sea á la verdadera y genuína zarzuela, suponiendo, que lo dudo, que pudiera

conseguir su resurrección, ha hecho oír una obrilla que, según dicen, ha hecho mucho ruido entre los ingleses, pero maldito el chiste que los españoles la hemos encontrado. Tal vez en el original de *Pinafor* (que así se titula) haya rasgos del *humour* de los hijos de Albión, que les saca de su habitual indiferencia y estiramiento; pero de lo que no queda duda es que, de haberlos, se han quedado todos en el tintero del anónimo traductor que ha trasplantado la obra á nuestra tierra. La música, de Artur Sullivan, que allí se oye, escrita sin grandes pretensiones, es agradable, y posible es que mejor interpretada que aquí lo ha sido, cause bastante buen efecto. En cuanto á la manera como se ha puesto en escena, algo y aun algo pudiera decirse; pero baste por hoy un significativo silencio, en espera de la enmienda en las obras nuevas que se anuncian.

Hecho caso omiso de la *Divina Zarzuela* del teatro Martín, y que, salvo error, parecióme algo pedestre, musical y literariamente considerada, se oye allí la que lleva por título *El término medio*, con música hecha, á no dudar, al correr de la pluma por el maestro Chapí, quien para sus adentros habrá pensado, y no sin motivo, que según reza un refrán nada ascético, y menos aplicándolo al caso, según es el santo deben ser las cortinas.

Sin que el argumento se preste gran cosa á ello, pues que en suma viene á ser poner de muestra las aventuras más ó menos escabrosas que pasan en un puente, que por las señas debe ser aquél que se llama, *por sus peces*, de *Viveros*, y los percances que pueden suceder á dos aficionados á pescar *omnie genere piscium*, la partitura que el mismo reputado maestro ha escrito para la zarzuela *¡Ya pican... ya pican!* que ha venido á dar vida y animación al teatro de Variedades, es harto más cuidada y agradable, siendo de notar y aplaudir en ella el corto preludeo con que comienza, el coro que le sigue y la canción de un soldado, instrumentada de modo original, y que á la larga recuerda la manera con que está acompañada la can-

ción de otro *milite*, que en una obra famosa cuenta sus proezas en la Rochela; trozos todos que revelan que su autor es el mismo que escribió aquella joya musical *La Serenata*, que, á mi juicio, es una de sus más preciadas y valiosas obras, y que harto injustamente está relegada al olvido.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Noviembre 1885.)

LXV

WAGNER

La representación del *Lohengrin*, que ha sido el acontecimiento de más importancia hasta ahora registrado en la crónica teatral de la coronada villa, nos ha sugerido el dar á conocer, siquiera sea á grandes rasgos, algunos detalles biográficos del que, no sin razón, se ha llamado el revolucionario de la Música.

Por lo que hace á no poca parte de su vida, siquiera no sea la más importante, Wagner (en quien ciertamente no corren parejas su innegable valer y su modestia) se ha cuidado de conferirla en un libro que lleva por título *Confidencias á mis amigos*, y á lo dicho por él debemos atenernos. Por su relato sabemos que nació en Leipzig en Mayo de 1813; que al principio sus aspiraciones, una vez terminados los primeros estudios, fueron las de ser poeta, y que bien pronto dió al traste hasta con los versos luego que oyó una sinfonía del gran Beethoven y comprendió que á donde su verdadera vocación le llamaba era al arte músico, al cual desde luego se entregó con alma y vida bajo la dirección de un tal Weinling.

Dado á conocer, en edad aún bien temprana, en los famosos conciertos del *Gevandhauss* por algunas obras sinfónicas; director luego de las orquestas de los teatros de Magdeburgo (donde con éxito desgraciado se estrenó su primera ópera *La novicia de Palermo*) y de Kœnigsberg, marchó después á Riga, donde desempeñó las mismas funciones, concibiendo por entonces la idea de escribir el poema y la música de una ópera cuyo asunto

había de ser tomado de la conocida novela de Bulwer, *Rienzi*. Puso manos á la obra; escribió todo el libro y la música de dos actos, cuando, lleno de desesperación por el deplorable estado financiero en que se encontraba, decidióse á marchar á Francia, «rompiendo, dice, todas las relaciones que habían existido hasta entonces;» lo cual, traducido al castellano, quiere decir que se descasó de la manera más incivil posible, abandonando á su mujer. Solo, pues, y sin otro bagaje que sus mamotretos, emprendió el viaje proyectado, durante el cual el barco que le conducía estuvo á punto de naufragar en una tempestad, teniendo que hacer arribada en uno de los puertos de Noruega; aventura que, según Wagner mismo cuenta, le sugirió la idea de la ópera *El Buque fantasma*, cuya composición y la terminación del *Rienzi* fueron los únicos consuelos que tuvo en los tres años que permaneció en París.

Ni la valiosa protección que allí le dispensaron, entre otros Meyerbeer (á quien pagó con tamaña ingratitud poniéndole como dijera dueñas en un libro que vió más tarde la luz en Alemania, y llevó por título *El judaísmo en Música*), ni su mérito propio, que en realidad era grande, pudieron evitar á Wagner el que arrastrase por entonces una existencia miserable que no llevaba traza de acabar, pues ni aun tenía medios para volver á su patria, cuando recibió la inesperada noticia de que en Dresde y en Berlín se habían admitido sus óperas. é iban á ponerse en escena, lo cual llenó de alegría su ánimo, amargado por sinsabores sin cuento. A fuerza de gran trabajo pudo reunir el dinero del viaje; fué á Dresde, y al poco tiempo, aquel hombre á quien la fortuna parecía haber vuelto por completo la espalda, vióse de repente nombrado Maestro de capilla del Rey de Sajonia, cuyo cargo, espléndidamente dotado, desempeñó, viéndose halagado por todo el mundo merced al extraordinario éxito que su *Rienzi* había obtenido.

Ni *El Buque fantasma* (1843), ni luego el *Tannhaüs-*

ser (1845), donde ya la personalidad de Wagner se destaca más, y en cuyas óperas comienza á poner en planta las teorías que ya tenía sobre el drama lírico, y que expuso en varias obras que más tarde escribió, tuvieron por entonces la acogida ni merecieron la fama que más tarde han alcanzado; pero Wagner, que tenía sobradísimo conocimiento de su propio valer, no se descorazonó por ello, y antes bien con ánimo resuelto púsose con ardor á escribir, primero el poema y luego la música del *Lohengrin*, que terminado á fines del año de 1847 y empezado á ensayar desde luego, no pudo ponerse en escena por los acontecimientos ocurridos en los comienzos de 1848 en Sajonia, que pusieron en grave peligro la corona de aquel Monarca, y en los cuales Wagner tomó parte activa en contra de su Mecenas (mostrando una vez más que la gratitud no era calidad que se anidaba en su alma), valiéndole un merecido destierro á Suiza.

Durante su permanencia en Zurich dedicóse Wagner, ante todo, á escribir diferentes libros en que consignó sus opiniones en materia de Arte, verdaderos progresos unas de ellas, y lamentables aberraciones otras, naciendo desde entonces, merced á una frase suya, la escuela de la *Música del porvenir*, cuyo ardimiento y pasión sólo es comparable con la de sus detractores, recordando las disputas, las luchas entre wagneristas y antiwagneristas, aquellas otras que en el pasado siglo tuvieron los partidarios de Piccini y de Gluck.

Tristán é Isolda, escrita también en Zurich (y que por vez primera se oyó en Munich en 1865), es la ópera en que ya abiertamente rompe con todas las tradiciones del drama lírico, y de una manera resuelta pone en práctica todas sus teorías, valiendo á su autor el que por entonces se dijera que si aquel desprecio que mostraba por todo lo convencional que en aquél existía (cuando lo primero que hay de convención en las óperas es que los actores canten en vez de hablar) y el amor á lo verdadero le llevaban á tal extremo, debía poner por lema de su parti-

tura: *La verdad es el fastidio*, que tal efecto producía á la generalidad de las gentes estar oyendo cinco horas seguidas á los personajes del *Tristán* melopeas sin forma determinada, y sin que alterase aquella monotonía una sola pieza de conjunto y ni siquiera un coro.

Wagner pareció retroceder algo en su empresa con los *Maestros cantores de Nuremberg*, que más tarde escribió; pero fué sin duda un punto de reposo para emprender lo que él consideraba como su obra maestra y como la manifestación más grande de su genio y de sus doctrinas: la tetralogía de los *Nibelungen*.

La decidida protección y excesiva prodigalidad del Rey de Baviera, y el fanatismo de los partidarios de Wagner, hicieron construir, para que se pusiera en escena la tetralogía, un teatro en condiciones determinadas, y que coincidía en muchos puntos con la disposición del teatro griego, en el mismo Bayreuth, donde aquél tenía su residencia. El estreno de la obra, que dió lugar á una especie de peregrinación de todos los wagneristas á la que consideraban como la ciudad santa de su profeta, fué sin duda un acontecimiento musical de grande importancia; pero salvo en los adeptos por entero á la religión wagneriana, en todos los demás la impresión que la tetralogía produjo fué la de un cansancio indefinible y algo del efecto que al negro del cuento le causó el sermón que oía, sin que por ello dejaran de reconocer el innegable valer de su autor, aunque cuando se apartaba de la aplicación de las exageraciones de su sistema mostraba el inmenso talento que tenía.

Su última obra, como él mismo predijo, ha sido *Parsifal*, que se ejecutó en el mismo Bayreuth á los seis años de haberse estrenado allí los *Nibelungen*, con los cuales, al decir de los críticos, tiene gran parecido por emplear los mismos procedimientos, por la ausencia de toda melodía definida y clara, y por la extraordinaria importancia de la orquesta.

El excesivo trabajo de los ensayos de *Parsifal* alteró

profundamente la salud de Wagner, obligándole, por consejo de los médicos, á emprender un viaje á Italia. Llegado á Venecia, donde era tenido en gran estima, apoderóse de él la más profunda melancolía, y una tarde, el 13 de Febrero de 1883, al poner el pie en la góndola en que solía pasear, cayó sin sentido en brazos de su esposa, muriendo á los pocos instantes.

El mérito de Wagner ha sido ensalzado por unos hasta las nubes, y deprimido por otros con encarnizamiento, viendo en el que á sí propio se llamaba el reformador de la Música el ángel malo del Arte. Por nuestra parte, poco hemos de decir. Cuando una personalidad es tan discutida como la suya, es innegable que tiene un valor real y efectivo; y sin que entremos á ahondar las ventajas é inconvenientes de su sistema, en el cual á todas luces hay exageraciones que á nada bueno pueden conducir, lo cierto y positivo es que, aun cuando ya hubiera tenido predecesores que le señalaran el camino, el drama lírico ha progresado en sus manos, y que cuando quiere ser músico de veras, y olvida para ello muchas de sus teorías, Wagner es colosal.

(*Las Ocurrencias*, 23 Noviembre 1885.)

LXVI

LOHENGRIN

Léese en la historia de Amadís de Gaula que «Joseph Abarimatea fué padre de aquel Jusepe que fué el primero que fundó la gran Torre Bermeja, que pobló la isla llamada de su nombre, que introdujo en ella la religión cristiana, y que viniendo de la Gran Bretaña, *traxo consigo el Santo Grial.*» De éste, llamado también el Santo Catino, y del cual cuenta la leyenda que era un plato ó vaso de esmeralda, santificado por haber servido en la última cena del Señor, ó para recoger su sangre cuando aquel piadoso varón lavó las llagas del sagrado Cuerpo de Cristo para embalsamarle y sepultarle, habla también la historia de Alonso VII de Castilla, cuando dice que conquistada y rescatada de los moros por este Rey la ciudad de Almería, con ayuda de la escuadra genovesa y con los socorros de D. Ramón, Conde de Barcelona, hizo tres partes de los despojos: una, la ciudad, que tomó para sí; otra, el haber ó los tesoros, que se dieron al Conde, y otra el *Santo Catino* ó «escodilla de esmeralda,» que paraba, no se sabe cómo, en poder de aquellos infieles, y se dió á los genoveses. Por último, cítase, á propósito de esta fabulosa leyenda, un libro de caballerías, raro ya en tiempo del docto Pellicer, que lleva por título *La Demanda del Santo Grial, ó Historia de Joseph Abarimatea y del Santo Grial*, al que hacía referencia el Ingenioso Hidalgo en su famoso coloquio con el canónigo, cuando, lleno de indignación al ver que éste le censura-

ba las lecturas á que se había entregado, y le aconsejaba otras con las cuales saldría «erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía... para gloria de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha,» exclamaba, en un arranque de indignación, «que querer negar que no hubo Amadises en el mundo ni otros caballeros aventureros, era querer persuadir que el sol no alumbra, ni el hielo enfría, ni la tierra sustenta...» y que si era mentira lo de la santa Floripes y Gui de Borgoña y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, también lo debía de ser «que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni el rey Artús de Inglaterra, que anda ahora convertido en cuervo y le esperan en su reino por estos momentos; y también se atreverán á decir que es mentira la historia de Guarino y la *Demanda del Santo Grial*... y otras muchas hazañas hechas por caballeros cristianos destos y de los reinos extranjeros, que torno á decir que el que las negase carecería de toda razón y buen discurso.»

Basado también, en cuanto á lo que á su objeto convenía, en esa misma leyenda, está el *Lohengrin*, que dando por supuesta la existencia del Santo Graal en un monasterio que llevaba su nombre, habitado por unos caballeros de acendrada virtud, á quienes estaba encomendada la guarda del sagrado vaso, y que, en cambio, recibían una fuerza sobrenatural y siempre victoriosa cuando combatían por una causa justa, convierte á uno de estos fieles guardadores en el héroe del poema, haciéndole aparecer por modo extraño, y puede decirse sobrenatural, en las orillas del Escalda, dispuesto á sostener en un juicio de Dios la causa de Elsa, cuya inocencia proclama, después de vencer en reñida lucha á su acusador; casándole con ella, á condición de que jamás la esposa trate de inquirir quién es y cuál es su nombre, y haciéndole, por último, separarse de ésta y volverse al San Graal, cuando la curiosidad mujeril de Elsa, azuzada por las pérfi-

das sugerencias de Ortruda, verdadera personificación del genio del mal, la hace faltar al solemne juramento que el victorioso y desconocido caballero la exigiera para vivir unidos, felices y contentos.

Renunciando á la explicación filosófica del poema que el mismo Wagner ha dado en sus escritos, que es harto intrincada, apuntaré tan sólo la causa determinante que, según él mismo, le impulsó á escribirle. «*Lohengrin*, dice, es una aparición enteramente nueva; no podía surgir en otro tiempo más que en éste, y solamente en el estado de espíritu y con la intuición de la vida que podía tener un artista que se encontrara en mi posición, y cuya inteligencia estuviera desarrollada al punto que la mía lo estaba cuando este asunto se me apareció como una misión que se me imponía.» Y por si acaso mis lectores han quedado algo perplejos, les diré que, según palabras textuales de uno de los comentaristas más apasionados del autor de los *Nibelungen*, lo dicho viene á expresar, en suma, que el argumento y la música de la ópera que nos ocupa, los concibió Wagner en el momento en que una cruel decepción le hizo ver que no era estimado ni comprendido, porque sus obras eran de una forma enteramente nueva, que el público, guiado por una idea preconcebida y habituado á una forma dada en las óperas, en vez de entregarse á las impresiones que debía causarle la fusión íntima de la música y de la poesía, rechazaba y, á veces, anatematizaba.

Cuenta la historia que Wagner comenzó á escribir el *Lohengrin* por el año de 1846, en Grosgraupen, cerca de Pillnitz, y que en 1847 buscó en la soledad del palacio Mariolini sitio donde entregarse á su sabor, y apartado de un mundo hacia el cual sentía más desprecio que afecto, trabajar en su ópera, la cual dió por terminada en aquel mes de Agosto. El manuscrito permaneció inédito algún tiempo, y á este propósito decíase por entonces, según refiere uno de los biógrafos del maestro, que el editor Mess, que en un principio vivía en un piso prin-

cial, tuvo que subir al segundo, á causa de los gastos que le ocasionó editar el *Rienzi*, y el ningún resultado que tal negocio le produjo; ascendió al tercero después del *Buque fantasma*; costóle vivir en el cuarto la edición del *Tannhaüsser*, y se hallaba dispuesto á ir á habitar en las buhardillas á causa de la nueva ópera.

Más adelante, Wagner, desterrado por la ingrata conducta que observó con su Mecenas, el Rey de Sajonia, fué á París. «Enfermo, miserable y desesperado, dice él mismo, mis ojos se fijaron en la partitura del *Lohengrin*, que casi tenía olvidada, y pensé, no sin razón, que aquellas notas jamás resonarían; entonces escribí á Listz, el cual me respondió que iba á poner mi ópera en escena en el teatro de Weimar.» Así fué: Listz, ayudado del director de orquesta Genast, cumplió su palabra; los estudios de la nueva partitura se comenzaron, y bien pronto uno y otro comprendieron la inexcusable necesidad de hacer en ella algunas supresiones que, á su juicio, redundarían en pro del buen éxito de la obra. No se atrevieron, sin embargo, á hacerlas de su cuenta y riesgo, y pidieron á Wagner el competente permiso, quien se lo concedió, bien á pesar suyo, como puede colegirse de las siguientes frases de la carta que al efecto les escribió: «¿Cómo queréis que tenga grandes esperanzas en el buen éxito de mi obra, con un público para el cual es necesario mutilar una concepción necesaria á la verdad artística, tan sólo por ganar algunos minutos?... Haced lo que mejor os parezca, y preferiré no saber nada de ello...» De este último propósito hubo, sin embargo, de arrepentirse, cuando se sabe que envió á Weimar á su discípulo Ritter, con la única y exclusiva misión de asistir á los ensayos, darle cuenta detallada de cuanto en ellos pasase, y asistir á la primera representación del *Lohengrin*, que, por último, y con las supresiones que se juzgaron necesarias para que el público le acogiese bien (y que no fueron tantas, ciertamente, como si gente meridional hubiese sido la llamada á oírle), se estrenó con

motivo de la fiesta del aniversario del nacimiento de Gœthe.

De entonces data principalmente la fama de Wagner, así como el ardor con que respectivamente ha sido ensalzado y deprimido por sus fanáticos admiradores y sus intransigentes enemigos, que en sus disputas han desmentido el antiguo refrán de que pasión no quita conocimiento, glorificando los unos hasta los últimos límites los extravíos de su ídolo, personificados, sobre todo, en lo que puede llamarse su tercera manera, que comienza en *Tristán é Isolda* y termina en *Parsifal*, y negando los otros, con injusticia notoria, las grandes cualidades y el inmenso talento del que no sin razón se ha llamado el revolucionario de la Música.

Al depositar los restos de Weber en la tumba que sus admiradores le hicieron, Wagner había pronunciado estas palabras: «La piedra que cubre tus cenizas será para nosotros como la roca de donde el Profeta hizo brotar un manantial, y su agua extenderá por todas las edades un torrente de vida, siempre renovada y siempre creadora.» Nada tiene de extraño que, obedeciendo á estas ideas, se sienta en *Lohengrin* la influencia, ó mejor dicho, como ha expresado un crítico nada sospechoso á Wagner, la filiación del autor del *Freyschütz*, y su obra esté inspirada en un romanticismo que, al decir de Lippi, sea legendario, poético, ideal, caballeresco y creador de tipos sublimes. En *Lohengrin*, que es la personificación más alta de su segunda manera, y la que, á mi juicio, puede considerarse como su obra maestra, rompe con las tradiciones de escuela, desecha el absurdo convencionalismo de la ópera italiana y su tradicional y rutinaria fórmula, volviendo en pro de los fueros de la verdad dramática que ya había proclamado Gluck en su dedicatoria del *Alceste*, y no entregándose más que en determinados casos á la exageración de sus teorías, escribe páginas sublimes en que la inspiración y el talento se muestran de modo admirable y portentoso.

Hablando del *Lohengrin*, nos dice el mismo Wagner en su nebulosa prosa: «Para componer dicha ópera renuncié á la melodía tradicional, no encontrando en los versos causa ni razón para la forma rítmica, que es su elemento esencial; les dí, en vez de esta falsa vestidura, un característico armónico que por su acción en el oído hiciese de él una expresión que correspondiese al sentimiento enunciado en el verso. Aumenté la individualidad de esta expresión por medio de un acompañamiento cada vez más característico de la orquesta, á la cual incumbía dar á la melodía bases armónicas.» Y he aquí explicada, á mi juicio, la desigualdad que en el *Lohengrin* se observa, y que no viene á ser otra cosa que la lucha entre la verdadera música y el genuino carácter del drama lírico, con todos los adelantos que la verdad dramática exige, y también con todas las convenciones que forzosa y necesariamente ha de tener, y la exageración del sistema de la declamación lírica que ya apunta en el duo de Elsa y Lohengrin, y, sobre todo, en la escena de Ortruda y Federico, en el segundo acto de la ópera, en que el hilo melódico, si tal puede decirse, es punto menos que imposible de coger; en que hay una vaguedad indecifrible, y en que el cansancio se apodera del oyente, á pesar de todas las maravillas de la orquesta, con aquellos recitados de unas dimensiones exageradas, y en los que es difícil hallar un punto de reposo.

En cambio, cuando Wagner, echando á un lado la rigurosa aplicación de su sistema (exagerado de todo punto en sus posteriores obras), quiere escribir verdadera música; cuando se abandona á la espontaneidad de su fantasía y de su talento, entonces es un verdadero coloso del Arte. Aparte de la maestría con que hace aparecer, siempre que la situación dramática lo exige, el motivo característico de cada personaje (*Leitmotive*), cual sucede con el del juramento de Lohengrin, que reaparece en la orquesta cuando Ortruda vierte en la pura alma de Elsa el veneno de la duda acerca de quién es el incógnito

caballero á quien va á dar su mano, se insinúa en medio del hermoso himno del cortejo nupcial, vuelve á sentirse en el duo con Lohengrin cuando ella falta al juramento que éste le impusiera, y es, como si dijéramos, el canto de despedida de aquél, que resuena en la conciencia de su infeliz amante; y como sucede también con la melodía que siempre precede á la aparición del héroe del poema, y la que á todo momento recuerda la perfidia de Ortruda, procedimiento que, si bien usado de modo admirable ya por Meyerbeer, lo está en *Lohengrin* magistralmente; aparte de esto, repito, el prelude de la ópera, que alguien ha dicho, no sé con qué razón, quiere figurar la visión del rey Titurel cuando los ángeles le llevaron el San Graal, la aparición de Lohengrin, el juicio de Dios, la marcha nupcial con que el segundo acto termina, admirable epitalamio, impregnado de un vago y poético misticismo, y página sublime que en su género sólo pudiera compararse, hasta cierto punto, con la coronación del *Profeta*, y el *raconto* de Lohengrin cuando abandona á su amada para volver al monasterio de San Graal, son páginas de grandísimo valer, y que si no puede decirse con Vander Straeten que «están escritas con pluma arrancada de las alas de un ángel y son reflejos de un idealismo celeste,» colocan, sin duda alguna, á su autor en la elevada altura de los grandes genios del arte lírico-dramático.

La representación del *Lohengrin*, que en su conjunto ha merecido gran aplauso, ha sido ocasión para darse á conocer en el Teatro Real la *prima donna* Sra. Milla Kupfer. Nunca entre nosotros ha tenido la poética y encantadora figura de Elsa intérprete más feliz, dicho sea en honor á la verdad. A una hermosa y simpática figura, reúne la Sra. Kupfer una voz extensa y de hermoso timbre, una gran maestría que la hace decir con sentida expresión y notable pureza, frasear con verdadera elegancia, sin acudir nunca á esos efectos de relumbrón (las más de las veces de dudoso gusto), á que tan dados son

los cantantes ganosos de conquistar aplausos á todo trance, y antes bien, haciendo gala de una naturalidad perfecta que revela un depurado gusto, se muestra en todo una verdadera artista en toda la extensión de la palabra.

Digna rival de ella, en el buen sentido de la frase, y ateniéndome al personaje que en la ópera representa, se ha mostrado la Sra. Pasqua, interpretando magistralmente la odiosa figura de Ortruda y dando nuevas y relevantes muestras de todo su mucho valer.

También el Sr. Stagno ha cogido gran cosecha de aplausos, si bien, sea que se reserve tal vez demasiado durante los primeros actos de la ópera, sea que la tesitura en que su parte está escrita no le favorezca, antes bien, denuncie los estragos que forzosamente el tiempo ha hecho en su voz, es lo cierto que hasta el duo con Elsa, con que termina el acto tercero, y, sobre todo, el hermoso *racconto* del acto cuarto, no se muestra á la altura que debe y al igual de las artistas ya mencionadas.

También el Sr. Bianchi merece sinceros elogios, que asimismo alcanzan al Sr. Silvestri por la discreta manera con que contribuyó al buen éxito de la obra, y más aún á los coros, á quienes toda alabanza es debida.

Así como el orden de los factores no altera el producto, del propio modo el hablar en primer término de los artistas que han interpretado la obra no quiere decir que trate de poner en segundo, lo cual sería injusto en alto grado, al maestro Pérez, que en esta ocasión ha dado notoria y relevante muestra de que por derecho propio tiene en sus manos el bastón de mando de aquella inteligente orquesta. Dueño, digámoslo así, de la partitura que ante sus ojos tenía, Pérez ha dirigido la obra como hombre avezado á estas lides, poniendo de relieve, con verdadera maestría, los infinitos y delicados detalles que el *Lohengrin* encierra, obteniendo por ello grande y merecido aplauso, que él ha compartido en la parte que era debida con la falanje artística á cuya cabeza está. Reciba por ello mi sincero parabién.

En el mismo teatro se han oído además el *Fausto* y *L'Ebreá*, dando ocasión á nuevos triunfos de nuestro compatriota Uetam; pero por hoy paréceme que es cosa de dar punto á estos renglones, encaminados á hablar de una obra que, aunque no exenta de defectos, es de grandísimo valer é importancia, por más que éstos no lleguen al punto de justificar el que Wagner, en quien la modestia era cualidad desconocida, se declarara á sí propio «el único capaz de llevar á cabo la obra comenzada por Beethoven, echando en el cauce del drama musical el rico torrente de la sinfonía alemana.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Noviembre 1885.)

LXVII

LA MÚSICA EN LOS FUNERALES DEL REY

«¡Oh cuánto lloré, decía el gran San Agustín, hablando con Dios en sus *Confesiones*, conmovido con los suavísimos himnos y cantos de la Iglesia! Vivísimamente se me entraban aquellas voces por los oídos, y por medio de ellas penetraban á la mente tus verdades. El corazón se encendía en afectos, y los ojos se deshacían en lágrimas.» Estas admirables palabras del santo Obispo de Hipona veníanse á mi mente el pasado día en San Francisco el Grande, conmovido mi espíritu por la fúnebre ceremonia que presenciaba, por la severa é imponente salmodia del canto litúrgico y las sublimes armonías con que la Iglesia pedía al Todopoderoso por el descanso eterno del egregio Príncipe cuya muerte ha sumido en profundo duelo á la nación española.

El misterioso y lúgubre efecto que causaban, eran el mejor elogio y alabanza que pudiera tributarse al docto maestro Barbieri por el acierto con que escogió y dirigió la música de los funerales regios; porque si el principal objeto de aquélla en el templo ha de ser, como no puede menos, expresar los sentimientos y afectos del alma en presencia de la Divinidad; si para ello ha de estar revestida necesariamente de cierta unción y gravedad, que alejen de la mente todo pensamiento mundano y la aparten de toda otra idea que la de implorar la misericordia divina, nada más á propósito que el canto llano, con sus formas fijas é inmutables como las de una lengua muer-

ta, y las admirables obras, basadas en él las más de ellas, que escritas por los maestros españoles, honra de su siglo y gloria del Arte, se oyeron en el referido templo.

Hay, dice el abate Baini, un no sé qué de inimitable, de noble y de imponente en los monumentos que del canto llano se conservan, que los hace ser verdaderas obras maestras, de la más bella y sublime sencillez. En ellas, afirma un docto escritor, la personalidad humana desaparece enteramente; el orden de ideas del cual es expresión, supone el olvido de toda preocupación artística y la exclusión completa de todos aquellos elementos á los cuales el arte secular demanda sus más poderosos medios para obtener el efecto deseado; y en ese antiguo y originario canto, parece, en ocasiones, como que la música cumple mejor su misión retirándose ante las divinas palabras, creyéndose impotente para añadirles más fuerza y expresión, y contentándose con proveerlas de un medio para que sean más pronunciadas y mejor entendidas, tan sencillo como si hubiese estudiado el medio de no menoscabar con sus bellezas la intrínseca majestad y poder de aquéllas.

Sería entrar en disquisiciones harto prolijas y ajenas á la extensión que forzosamente ha de tener este artículo, el hablar ahora de la antigüedad del canto llano, y de las varias y acertadas reformas que en él se hicieron hasta llegar al canto gregoriano, cuya tradición conserva aún, bien que no en toda su pureza, la Iglesia católica; pero no está de más decir, antes bien conviene al caso, que en él tuvo, á no dudar, su origen la música sagrada que nuestros famosos maestros de los siglos xvi y xvii, y algunos de nuestros tiempos, escribieron, y que son verdaderos é insignes monumentos del Arte español.

No cabe duda que el objeto primario del contrapunto fué acompañar el canto llano y el himnódico, y así se le ve aparecer en el siglo xv, cumpliendo bien al principio su misión, y apartándose luego hasta un punto deplorable, y con harta razón censurado más tarde por el Con-

cilio Tridentino, pudiendo afirmarse que el carácter general de la música sagrada que por entonces escribían nuestros maestros, aun los más severos y escrupulosos, amaestrados en el *organum*, la *diafonía*, el *discantus* y el *fabordón* (que fueron las etapas que el Arte venía siguiendo en su crecimiento y desarrollo), era lo que por entonces se llamaba *buen trabajo*, que, en suma, venía á reducirse á amontonar sobre una letra, de cuyo sentido prescindían por completo, dificultades técnicas y verdaderos logogrifos musicales, sin atender á la expresión de aquélla, ni á la melodía y buena manera de cantar las voces, ni menos á la originalidad y verdad de los pensamientos musicales, según afirma el gran didáctico Eslava en su curiosa *Memoria histórica de la música religiosa en España*.

A un artista español, al egregio Cristóbal de Morales, de quien dice Baini que «era hombre de finísimo juicio y uno de los primeros que clamaron contra el abuso de no entenderse la letra en las composiciones músico-religiosas,» débese el notable adelanto del Arte desde los comienzos del siglo xvi, en que ya se atiende más á la verdad de la expresión y á la belleza de la forma; gloria que se ha adjudicado á Palestrina, sin tener en cuenta, como afirma Burney, que éste era adolescente cuando aquél ya brillaba, y que antes de que el Maestro de la Capilla Sixtina escribiese sus *Improperia*, que tanta fama tienen y por muchos se han considerado como un monumento que señala una época en la historia del Arte, ya se había hecho célebre el cantor sevillano con sus motetes *O vos omnes* y *Lamentabatur Jacob*, admirables modelos de sublime expresión y armonía.

A esta época (siglo xvi) pertenecen el *Invitatorio*, de Melchor Robledo; el *Credo quod Redemptor*, de Alfonso Lobo, y la *Misa*, de Tomás Luis de Victoria, cantados en la triste ocasión de que voy hablando, y acerca de cuyos autores no estará de más dar alguna noticia; no sin consignar que á las que yo tenía, y constan, sobre todo,

en los escritos de Fetis, Eslava y Saldoni, he añadido con motivo del presente artículo no escasa copia de datos, gracias al docto musicógrafo Barbieri, que con una generosidad no común, por cierto, entre bibliófilos, me ha franqueado para ello los tesoros de su rica y sin rival biblioteca. *Suum cuique.*

Vivió Melchor Robledo, célebre músico aragonés, en los comienzos del siglo xvi, sabiéndose de él tan sólo que estuvo en Roma; que luego, en 1569, era racionero y Maestro de capilla de la Seo, en Zaragoza, y que á su muerte el cabildo acompañó el cadáver hasta darle sepultura, honor que no se dispensaba á ningún canónigo, racionero ni ministro de aquella iglesia. Digno contemporáneo de los más famosos músicos de su tiempo, de que dan testimonio las *Constituciones del Coro del Santo Templo del Pilar*, hechas á fin del mismo siglo, y en las que se previene «que sólo se canten las obras de Robledo, Morales, Victoria y Palestrina,» y el hecho de encontrarse sus composiciones en la mayor parte de los archivos de las catedrales de España, escribió mucho y bueno, siendo de lamentar los pocos datos que de su vida se tienen, á pesar de la diligencia de los escritores aragoneses en inquirirlas, y que confiesa Latassa al decir (después de consignar que, según el canónigo Pérez en su *Libro de Memorias de la Seu*, Robledo, famoso y conocido en toda España é Italia, murió en 1587) que «había inquirido en la misma iglesia, buscado obras suyas y preguntado al actual (1798) Maestro de capilla D. Francisco Xavier Taxer, racionero de la Seo, sabio músico y conocedor de sus antecedentes, y no se había encontrado noticia de dicho autor; estando fuera de duda que escribió con acierto y noble método muchas composiciones y obras musicales, por las que, sin duda, fué tan conocido como refiere el citado escritor.» Entre ellas, cuya detallada enumeración, así como las de los demás autores de que me he de ocupar, forzosamente he de omitir, dadas las condiciones de este escrito, se encuentra el hermoso

y severo *Invitatorio* que ya he indicado, y publicó hace años la *Lira Sacro-Hispana*, que comienza con el severo canto llano, á cuya ternura luctuosa, dice el Padre Feijóo, no es posible dejar de sentirse conmovido á lástima, y alterna luego con una armonía sencilla (toda en acordes perfectos), admirablemente repartida y de grandísimo efecto, que hace de esta obra una de las más hermosas joyas de la música religiosa española.

Basado sobre el canto llano, en sabio y armonioso contrapunto, y expresando de un modo sentido la letra, es el *Credo quod Redemptor*, de Alfonso Lobo, nacido, no en Lisboa en 1555, como equivocadamente cree Fetis, sino en Osuna, de donde eran también sus padres Alfonso Lobo y Jerónima de Borja, según aparece del *Libro de racioneros y capitulares de la Catedral de Toledo*, existente en el archivo de la misma, y en el cual consta la información de limpieza de sangre, mandada hacer por el deán y cabildo, para que fuese recibido como racionero y Maestro de capilla de la Primada el dicho Lobo, como lo fué en 26 de Noviembre de 1593, después de haber sido canónigo de la Colegiata de la villa que le vió nacer, y ayudante del Maestro de capilla de Sevilla. Según Fetis, murió este autor, encomiado por Lope de Vega, en la imperial ciudad en 1601, dato que, hasta cierto punto, se confirma al ver que el último documento que de él se conserva allí, firmado por dicho Maestro, lleva la fecha de 10 de Abril de 1600, que por lo curioso transcribo, y dice así: «Digo yo Alonso Lobo, racionero y Maestro de capilla de la Santa Iglesia de Toledo, que por orden del Sr. D. Pedro de Caruajal, dean de la dicha Santa Iglesia, combidé á quatro clérigos, que son Francisco Manrique, Diego de Orgaz, Juan Ruiz y Francisco Ortiz, para que cantasen el canto llano en las tinieblas deste año, por la falta que habia de psalmeantes, á los quales me parece que se les puede dar de limosna treinta y seis reales, á cada uno nueve reales, y por ser así lo firmo ques fho., etc.»

Gloria de su siglo y honra de su patria es Tomás Luis de Victoria, cuya fama en vano han tratado de empuñecer los extranjeros, ya presentándole como mero imitador de Palestrina, ya como compositor artificioso y monótono, como le juzga el abate Baini, y contra cuyo apasionado juicio ha protestado con enérgica severidad el sabio Eslava, excitándoles á que presenten una obra «más ricamente variada» que el motete *Vere languores nostros*, entre todas las de Palestrina, y citando como prueba del mérito de Victoria y del aprecio en que se tenían sus obras, el hecho de haberse cantado en la Capilla Pontificia, durante centenares de años, sus motetes *O sacrum convivium*, *Domine, non sum dignus*, *Miserere mei*, atribuyéndolos, con notorio error, á Palestrina. Nacido en Avila hacia el 1540, discípulo en Roma de Escovedo y Morales, fué en aquella capital Maestro de capilla del Colegio germánico en 1573, y dos años después del Colegio de San Apolinario, viniendo más tarde á Madrid de Capellán Real, ignorándose la fecha en que acaeció su muerte, que fué posterior al año 1605, toda vez que en esa fecha escribió y publicó en Madrid un *Oficio de difuntos* con ocasión de la muerte de la Emperatriz, y cuando ya frisaba en los setenta años de edad.

Entre el gran número de obras que escribió y andan esparcidas por nuestras catedrales y bibliotecas, y con las cuales ciertamente no se haría muy rico, á juzgar por los asientos que existen en el archivo de la Catedral toledana, por los cuales se ve que en una ocasión se «mandó pagar al racionero Ginés de Voluda, Maestro de capilla, cient reales, que valen tres mil y quatrocientos maravedís, para que los dé al maestro Thomé de Vitoria, por razon de un libro de motetes que envió para servicio de esta santa Iglesia,» y en otra se compró «un libro de música de motetes... muy provechoso para el servicio de la misma,» que costó otros cien reales; entre tales obras, repito, cuéntase la *Misa de difuntos*, cuyo manuscrito, según Burney, dice así: *Missa defunctorum, cum quatuor*

vocibus. Dies iræ quum quinque vocibus. Thomæ Ludovici Victoria, 1585. La Lira Sacro-Hispana la publicó sin el *Dies iræ*, que ya aquel escritor sospechaba, dada la diferencia del número de voces, que no formaba parte integrante de la misma, y así la ha hecho oír el maestro Barbieri, sustituyendo, con exquisito acierto, la *Sequentia* con el admirable *fabordón* del maestro Eslava, que ciertamente no palidece al lado de lo escrito por el compositor abulense. Basada también la *Misa* sobre el canto llano, es una verdadera obra maestra; y por si acaso se creyera que un exagerado amor patrio era el que inspiraba mis elogios, cedo la palabra á un extranjero, exento de toda pasión. Después de consignar éste que Victoria había seguido en sus obras el camino ya iniciado de la verdad y de la sencillez expresiva, camino, añadiré yo, que, según queda dicho, fué emprendido antes que nadie por Cristóbal de Morales, dice lo que sigue: «No se contenta en la *Misa* su autor con sacar tan sólo de un tema dado una serie de desarrollos cuya riqueza atestigua la fecundidad de su talento, sino que sigue el oficio litúrgico paso á paso, concretándose á cambiar el número de voces, como en el *Christus* ó en el *Tremens factus sum ego*, ó su naturaleza, ó el lugar de la melodía, añadiéndole unos adornos que le dan cierta magnificencia fúnebre. El canto sagrado se desarrolla dominante y majestuoso como la cruz que se eleva sobre el catafalco, en tanto que las voces esparcen sus sonidos por el templo, cautivándonos con sus lágrimas.»

Por último, y como muestra, no sólo del mucho valer de Victoria, sino de lo adelantado que en España estaba el Arte por aquellos tiempos, merece consignarse, como dato curioso é interesante, que las obras de tan insigne músico fueron las primeras de que se tiene noticia que se publicaran en partitura, existiendo el único ejemplar que se conoce en la Biblioteca Real de Munich, donde lo vió Barbieri y copió la portada, que á la letra dice así: *Thome Ludovici Vitoria, Abulensis, sacræ Cesaræ*

majestatis capellani. Missæ, Magnificat, Motecte, Psalmi, etc., alia quam plurima... hæc omnia sunt in hoc libro, ad pulsandum in organis. Ex Tipographia Regia, Matrili, 1600.

Desconocido hubiera sido por largo tiempo el gran mérito de Andrés Lorente, á no haber escrito su notabilísima obra *El por qué de la música*, impresa en Alcalá de Henares en 1672, y que prueba de un modo manifiesto cuán exacto ha estado Fetis al aseverar que su autor era un sabio músico, tan hábil en la práctica de su arte como sabio en la teoría. Nacido en Anchuelo á 15 de Abril de 1624, según la partida sacramental que publicó Eslava; Maestro en Artes en la Universidad Complutense, Comisario de la Inquisición en Toledo, fué, por último, desde el 20 de Octubre de 1653, racionero y organista de la Magistral de San Justo y Pastor, de la mencionada ciudad de Alcalá, cargo este último que estaba prohibido por acuerdo capitular ejercer á los prebendados, mereciendo ser exceptuado de él Lorente, gracias al brillante mérito y gran reputación artística de que gozaba. De este gran maestro, cuya muerte ocurrió en 22 de Diciembre de 1703, sábese que compuso muchas obras de mérito, tanto vocales como de órgano, de la mayor parte de las cuales, por desgracia, sólo se tienen noticias vagas é imperfectas, por no haberse encontrado en los archivos donde se presumía que existieran, bastando, sin embargo, para justificar su fama, aparte del *Por qué de la música* (libro hoy raro y buscado con afán por los bibliófilos), el admirable *Benedictus* inserto en él como ejemplo, que en muchos funerales habrán oído no pocos de mis lectores, y equivocadamente atribuido al maestro Torres y al monje escurialense P. Valle, y el salmo *Domine, ne in furore tuo*, oído en San Francisco el Grande.

Ya en este salmo se ve cómo el Arte adelanta en el siglo xvii. La música tiende á expresar más y mejor el sentido de las palabras, de lo cual es hermosa muestra el

versículo *Laboravi in gemitu meo*, admirablemente sentido, y al lado de la corrección, se nota más riqueza de armonía, debida al invento de nuevos acordes, que los antiguos hubieran mirado como verdadero *diabolus in musica*, y se observa que están mucho más calculados los efectos.

Lo propio sucede con el *Qui Lazarum resucitasti* y el *Requiescat* del monje escurialense Fr. Pedro Tafalla, obras las dos de reconocido mérito, en que se transparenta la devoción y piedad de aquél, y son elocuentes ejemplo de la verdad con que un célebre orador afirmaba desde el púlpito de Nuestra Señora de París, que para ir muy lejos y subir muy alto, el genio del Arte necesita ante todo ser eminentemente religioso. Nacido en Tafalla el insigne monje de que hablo el 4 de Septiembre de 1605 (1), y bautizado en la parroquia de San Pedro de dicha ciudad, según consta de las informaciones que hizo para profesar, y fueron aprobadas por el vicario y diputados del Monasterio del Escorial, sábese por las mismas

(1) No puedo resistir á la tentación de contar cómo adquirió el erudito Barbieri este dato, que prueba hasta dónde llega su afán de recoger noticias relativas á la historia del Arte. Dueño de no pocas referentes al P. Tafalla, merced á sus investigaciones en los archivos del Escorial, y calculando próximamente cuándo debió nacer dicho monje en la ciudad navarra, trató de averiguarlo de un modo exacto, cuando precisamente Tafalla estaba sitiada por los carlistas en Mayo de 1875. Valióse para ello de un amigo que tenía un pariente, jefe de parte de las fuerzas sitiadoras, y al cual hizo llegar una carta con la petición que es de suponer; éste la transmitió á un oficial de artillería con quien tenía gran amistad y estaba entre los sitiados, el cual, en los pocos ratos de ocio que la defensa de la ciudad le permitía, practicó las pesquisas necesarias, dando, por fin, con el dato que se le pedía, en un libro de bautizados de la parroquia de San Pedro. Copiada que fué la partida, la envió con un emisario al campo carlista, de donde vino á manos de mi docto amigo.

que en el siglo se llamó Pedro Huarte; que sus padres, como toda su familia, eran «labradores granjeros, ganaderos de ganado menudo y gente honrada,» y que siendo aún niño, se ausentó de la ciudad natal. Organista del Monasterio, ganó desde luego gran fama, mereciendo que la comunidad acordase, y así consta en sus *Actos capitulares*, traer al lado suyo á su madre María Rodero, proveyéndola de la «necesaria ayuda de costa del camino de su tierra, que era muy distante, por ser madre de un monje de esta casa, y atendiendo á lo que la sirve en el oficio de organista y en enseñar á otros monjes, y no menos para alentarle para estudiar, enseñar y servir con perseverancia y voluntad;» la diese albergue en la Herrería, en la que aún lleva el nombre de casa de la Taffalla; la proveyese de lo necesario para su manutención, «en consideración de lo que ha servido y sirve el dicho Padre á esta casa, y para más obligarle á que lo continúe y prosiga, como de su talento se espera y confía,» y por último, años después, la señalase una modesta pensión, que, de creer es, la duraría hasta su muerte.

El triunfo supremo del Arte, ha escrito un profundo pensador, es la mayor transparencia posible de la idea á través del signo más armonioso, ya sea ese signo piedra ó madera, color ó sonido... porque todo arte, como la palabra, necesita ser expresión de una idea. Tales palabras pueden, con sobrada justicia, aplicarse al *Dies iræ*, á fabordón, del maestro Eslava, y al *Libera me*, de Barbieri, que con una *Lección* del Oficio de difuntos del señor Ovejero, melódica y correctamente escrita en el estilo moderno, completaron la grave y sentida manifestación del arte patrio ante la tumba del Rey Alfonso XII. De esas composiciones puede decirse lo que respetable crítico escribía á propósito de las obras del gran Palestina: con ellas han sabido sus autores despertar en los oyentes, grandes, profundas y vagas sensaciones, que parecían causadas por objetos de un mundo desconocido ó por un poder superior á la humana imaginación; ellas

son, sin que al decirlo me ciegue la veneración al maestro ni el sincero afecto al amigo, el más hermoso y elocuente comentario á las palabras de la Iglesia en la *Sequentia* y en el Responso mencionados; porque, en efecto, aparte del espíritu profundamente religioso de que están impregnadas, nada más severo y á la vez más terrible que aquel inmenso coro en el *Confutatis maledictis*, ni más sentido que en el *Lacrimosa dies illa*, en la primera; ni más bello, ni de más verdad de expresión, en el segundo, que cuando las voces, en un bien pensado *crescendo*, claman misericordia para aquel tremendo día *quando cæli movendi sunt et terra*, causando en el ánimo hondísima sensación.

Réstame ya tan sólo decir cómo se han interpretado las obras clásicas objeto del presente artículo. Compositor inspirado y de mérito indisputable, musicógrafo distinguido y conocedor como nadie de los tesoros del arte español, el Sr. Barbieri ha respondido en un todo á lo que de él podían y debían esperar los amantes del Arte, tanto en la elección de la música y en su combinación con el severo canto llano, como en la dirección de ella, que ha estado á la altura de la reputación que goza con sobrada justicia. El Sr. Gayarre, diciendo con su envidiable voz, en canto llano y con una pureza de dicción y de estilo admirables, el *Tædet animam meam*, y luego la sentida plegaria *In Paradisum*, del boloñés Righini, Maestro de la corte del Emperador José II de Austria; el Sr. Verger, interpretando con gran maestría *El Parce mihi*, de Ovejero (discretamente acompañadas las dos últimas por el inteligente organista Sr. Mateos), y el numeroso coro cantando con precisión y colorido, todos ellos se han hecho merecedores de los más cumplidos elogios, realizando aquel bello ideal que en la música sagrada exigía San Agustín al decir: *ut per hæc oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat*.

¡Lástima grande que en vez de la iglesia de San Fran-

cisco, no se hubiera escogido para los funerales regio el severo templo del Escorial! ¡Qué efecto no hubieran causado bajo aquellas imponentes bóvedas las hermosas armonías de las obras dichas! ¡Y qué impresión no hubiera producido el hermoso canto, allí mismo ideado por el monje Tafalla, cuando la Iglesia, al terminar sus preces y como recogiendo las aspiraciones y los deseos de los fieles congregados en derredor del túmulo, pedía el descanso eterno para el alma de nuestro esclarecido Monarca!

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Diciembre 1885.)

LXVIII

I PURITANI—LINDA DE CHAMOUNIX—LUCRECIA BORGIA LOS CANTANTES

Lector pío y benévolo: La natural y debida preferencia que he tenido que dar en las columnas de *La Ilustración* á asuntos harto tristes del momento, ha sido causa del retraso, á la verdad bien disculpable, en que me encuentro en punto á darte noticias de cuanto hace referencia á los teatros de la coronada villa, donde el divino Arte tiene sentados sus reales. A saldar la cuenta pendiente que en este punto tengo contigo, y empezar el año sin deuda flotante, va encaminada esta epístola, escrita á vuela-pluma, esperando que con ella te des, si no por satisfecho, por pagado al menos, y yo con la buena fama del hombre que cumple sus compromisos, siquiera no lo haga en la buena moneda que quisiera, y que tú ciertamente mereces.

Y acerca de esto último, he de decirte una cosa que hace ya tiempo anda por mi magín, sin haber encontrado ocasión de soltarla, lo cual, de paso sea dicho, no abona mucho, que digamos, mi listura. Seguramente habrás convenido, aun sin meterte á ponerlo en práctica, en que no le faltaba razón al loco del conocido cuento de Cervantes, cuando decía que no era poco trabajo hinchar un perro; pero de fijo nunca habrás parado mientras en los sudores y fatigas que pasa todo cronista musical de la coronada villa, cuando con las cuartillas en blanco delante de él, el tintero con la boca abierta y en-

ristrada la pluma, empieza á considerar que las óperas de que va á hablar á sus lectores son las mismas sobre las cuales ha escrito cien veces y aquéllos han oído doscientas; que los teatros donde se cultiva más ó menos la lírica española, ó, por lo menos, se canta en castellano, apenas si de tiempo en tiempo le dan asunto con que emborronar el papel y decir algo, si no bueno, nuevo al menos; y que todo lo demás que allende el Pirineo da materia larga al escritor para cumplir lo que en términos muy al uso en el día podríamos llamar su misión, es aquí, por lo raro y desusado, fruta prohibida, ó punto menos.

Esto dicho, espero no extrañes de aquí en adelante, si bien lo consideras, que en más de un caso mis compases de silencio no sean tan cortos como tu curiosidad y mis buenos deseos quisieran, y que me perdonarás si alguna vez defraudo tus esperanzas, y te digo lo que de años atrás tenías olvidado por demasiado sabido.

Entrando ahora en materia, porque para preámbulo me parece que basta y sobra con lo ya escrito, te diré que desde mi última revista se ha oído mucha y muy buena música en el regio coliseo, la cual, á tener más espacio y disponer de más tiempo para ello, podría dar lugar á que te hiciera, según Dios me diese á entender, un estudio comparativo entre lo que bien pudiera llamarse la edad de oro de la lírica dramática en Italia, y la nueva fase que en los modernos tiempos ha tomado allí el Arte; fase en la cual se siente y palpita la influencia germánica, haciendo perder á cuanto se ha escrito dominado por ella, si bien sea á cambio de otras ventajas, la cualidad distintiva que caracteriza las obras de Rossini, Bellini y Donizzetti: el imperio absoluto de la melodía y la belleza intrínseca de ésta, que ha resistido á las formas con que, á veces, aparece revestida, y que en no pocos casos parecennos, y lo son, un tanto anticuadas, y que hoy es y nos encanta y admira, haciendo nuestras delicias, como causaron las de la generación que rodaba por

el mundo en la época en que se oyeron por vez primera.

Ya que no haga dicho estudio, apuntaré tan sólo que, sea por achaque de la edad, ó por preocupación de escuela, á pesar del eclecticismo de que más de una vez he hecho profesión en materia de Arte, es lo cierto que, como corolario, posible es hubiera deducido que la *musica del mio tempo* me parece *altra cosa*, como sucedía al D. Bartolo del *Barbero de Sevilla*, porque, en puridad, es harto diferente la impresión que siento al oír esta deliciosa y siempre nueva partitura, así como *Los Puritanos*, *La Lucrecia*, *La Favorita* y *La Linda de Chamounix*, que la que me causan *Aida* y *Mefistófeles* (que son, en junto, las óperas cantadas durante este interregno), sin que por eso pretenda yo rebajar el innegable valor de estas dos últimas.

Dice Stendhal que los alemanes, amigos de reducirlo todo á doctrina, escriben siempre música sabia; que los voluptuosos italianos sólo buscan en ella goces vivos y pasajeros; que los franceses, más vanos que sensibles, consiguen, á veces, hablar por su medio con gracia y ligereza, y que los ingleses se contentan con pagar la que les dan, sin ocuparse de maldita otra cosa. Sin que yo acepte en absoluto tal apreciación, es lo cierto que cuando de espectáculos líricos se trata, entre el deleite y encanto y hasta el descanso que dan al ánimo las óperas genuinamente italianas que antes he apuntado, y el cansancio y aturdimiento que á la postre produce la audición de la última obra de Verdi y la partitura de Boito, opto por lo primero sin vacilar, y que el efecto que unas y otras producen en el ánimo del oyente imparcial y desapasionado, viene, hasta cierto punto, á confirmar lo que el escritor aludido se proponía demostrar en el párrafo que he entresacado y copiado queda, esto es, la excelencia y el predominio natural y necesario de la melodía en obras cuyo principal objeto ha de ser conmover deleitando, y no poner en grave aprieto los nervios y en

tortura la mollera á fuerza de combinaciones, que si en unos casos, cual á Meyerbeer sucede siempre, vienen á ser rico ropaje de la idea principal, en otros, y no son los menos, ó es un tributo al gusto de la época, ó el medio de encubrir la falta de una exuberante y casi siempre feliz inspiración.

«Dichoso tiempo aquél, exclama un ilustrado escritor, á propósito del *Barbero de Sevilla*, en que el genio abre su flor sin esfuerzo, ríe y canta como un hijo del cielo á quien tienen sin cuidado las revueltas de la tierra. He aquí, añade, los verdaderos milagros del Arte; no el reproducir las tristes vicisitudes de la vida, sino elevar el espíritu y el corazón á esa eterna primavera de que sólo es dado gozar á ciertas almas.» Y en efecto: maravillosa manifestación del genio es crear en brevísimo tiempo, como lo fué *El Barbero*, una obra maestra, de eterna juventud, de sin igual frescura, de inspiración siempre admirable y siempre espontánea, á la cual el tiempo no ha hecho mella, y que al oirla causa siempre el mismo encanto, dejando en el ánimo gratísima é indeleble impresión.

A su inmortal autor, Rossini, escribía años después el tierno cantor de *La Sonnambula*: «Ahí tenéis mi pobre trabajo que os presento, *sommo maestro mio*; haced con él lo que mejor os parezca; quitad, acertad, modificadlo todo, si lo creéis necesario, que mi pobre música ganará indudablemente con ello.» Este *pobre trabajo*, como su autor le llamaba, sobre el cual Rossini, en efecto, le dió algunos consejos, que excusado es decir fueron aprovechados y seguidos, era, curioso lector, nada menos que *I Puritani*, ópera en la cual el genio de Bellini se eleva á gran altura y en que la inspiración se muestra siempre feliz y siempre sostenida. Y es de tener en cuenta que Bellini, al escribirla, estaba bien poco satisfecho de su colaborador el Conde Pepoli, autor del libreto, hasta el punto de que por sí mismo tuvo que hacer más de una modificación en él, y de que el desagrado que ello le pro-

dujera transcendiese hasta sus amigos, como se ve en la carta que á su íntimo amigo Florimo escribía por aquellos días, en que le decía: «¡Si supieses lo que he sufrido y sufro para estar de acuerdo con Pepoli! Es increíble. Su modo de ser es de lo más curioso que puedes figurarte: pone todo su cuidado en el juego de combinaciones poéticas, ó por mejor decir, en cierta manera de respuestas que me hace perder la paciencia;» formando el propósito de no buscar más su compañía, como se deduce de las siguientes frases que estampó en carta escrita á Ciconnetti, también por el mismo tiempo: «Ahora veo que si en adelante tuviese que escribir para Italia, no podría hacerlo sin Romani.» Los malos ratos fueron, sin embargo, largamente compensados con el éxito extraordinario que la ópera tuvo, y del que largamente dió cuenta el mismo Bellini á Florimo, en epístola que por lo extensa no transcribo, limitándome á hacerlo de algunos párrafos. Después de decir que no encontraba palabras para describirle el estado en que su corazón se encontraba, y de reseñarle punto por punto las peripecias de la representación, añade: «El éxito ha sido inaudito, y todo París está atónito. El público me ha llamado á la escena durante la representación, contra la costumbre establecida, porque solamente al fin del espectáculo está permitido, no llamar al autor, sino pedir su nombre, y ni Spontini ni ningún otro ha tenido el honor de presentarse ante el público. Todas las damas me saludaban con los pañuelos, y los hombres con los sombreros... Todo el mundo grita que es una ópera que me dará gran gloria... Yo estoy temblando todavía: tal impresión ha causado en mi físico y en mi moral lo sucedido, y estoy como estúpido... Lablache ha cantado como un dios; la Grissi como un ángel, y Tamburini al igual de ellos.»

Y pues que de éxitos ruidosos se trata, no estará de más que te cuente, pío lector, si es que no lo sabes, el que andando el tiempo tuvo Donizzetti con la *Linda de Cha-*

mounix en Viena; ópera que escribió allí en cincuenta días para el teatro de la Porta Carinzia, no sin ocuparse también durante ese tiempo en ensayar y dirigir el *Stabat Mater*, de Rossini, en la Capilla Imperial; escribir para la misma un *Ave María*, y ser objeto de las atenciones del Emperador y del famoso Mæternich, que se hizo gran amigo suyo, lo cual, si bien le honraba en alto grado, le distraía, y no poco, del objeto de su preferente atención. «Me he convertido, decía Donizzetti á su amigo Dolci, pocos días después de la primera representación, en la *bête noire* que todo el mundo quiere ver; y puesto que, al decir de todos, no se recuerda éxito parecido, gocemos de él...» Prueba de la verdad de sus palabras es que la Emperatriz le envió una cinta de terciopelo (según textualmente dicen los biógrafos del maestro) con la siguiente inscripción: *L'Imperatrice d'Autria á Donizzetti la sera del 19 Maggio 1842, per l'opera Linda*; el Emperador le nombró Maestro de capilla imperial y de los conciertos privados de Palacio, con 4.000 florines de sueldo, puesto reservado á los más célebres maestros, y en el que contaba como antecesor al gran Mozart, y todo el mundo no se dió reposo para festejarle y aplaudirle.

Con perdón sea dicho de Mazzucatto, que en su tiempo afirmaba que la ópera *Linda* inducía á creer que el género que Donizzetti trataba más superiormente era la ópera pastoral, y con perdón, también, de los alemanes, si es cierto lo que afirma un biógrafo del maestro, que para ellos las dos obras maestras del mismo eran la dicha ópera y el *Don Sebastiano*, te diré que haciendo caso omiso de la *Lucia di Lammermoor*, que hacer es, y contrayéndome á las óperas ahora cantadas en el Teatro Real y de las que te voy exhumando algunos recuerdos históricos, parecenme harto mejores que *La Linda*, *La Lucrecia* y *La Favorita*.

De esta última, acerca de la cual ya tengo contadas en otra ocasión algunas curiosidades, que puedes estar se-

guro que no he de repetirte ahora, créome que, aun reconociendo que es algo desigual, y, por tanto, carece de aquella unidad que es el sello de las obras verdaderamente bellas, el cuarto acto basta por sí solo para superar con mucho á la obra que tanta admiración produjo á los vieneses. El carácter verdaderamente religioso del coro de frailes, la inspirada y sentida romanza del tenor, y el hermoso y apasionado duo de Leonor y Fernando, sobre todo en su primera parte, son páginas que, á mi juicio, no encuentran igual en toda la partitura de *La Linda*.

Casi lo propio pudiera decirse de la *Lucrecia*, que Mercadante calificó al oirla de verdadero *capolavoro*, si bien hay que reconocer que su música no tiene, á veces, el sello de verdad que la obra estrenada en Viena, ni, por tanto, responde siempre á la situación dramática, para la cual está escrita, lo cual ha hecho decir á un admirador de Donizzetti que en ella parécese éste á un hombre rico que derramara su oro sin cuidarse de si lo hacía siempre con provecho, y contento solamente con hacerlo brillar ante los ojos de la multitud, absorta de su prodigalidad. Bien es verdad que el brevísimo tiempo en que la obra fué escrita, veinticinco días, y que es una prueba más de la prodigiosa fecundidad de aquel célebre maestro, excusa y no poco esos *lapsus*, que, á la verdad, no son tantos como parecen y la severa crítica ha señalado.

Hallábase por acaso Donizzetti en Venecia, en el invierno de 1834, cuando un día recibió aviso de Mercadante rogándole fuese á verle; acudió el maestro á la cita, encontrando á aquél en un estado de desolación no fácil de describir. Había enfermado de la vista, y se veía imposibilitado de todo punto de cumplir el compromiso que había adquirido con la empresa del teatro de la Scala de escribir una ópera para aquel Carnaval, que se adelantaba á pasos agigantados, faltando breve tiempo para que se cumpliera el plazo en que debía entregar la par-

titura. Cuál fuera la petición que á Donizzetti hiciese, no es fácil adivinar, así como la respuesta que éste le diera, supuesto que sábase de modo cierto que se encargó de sacar á Mercadante del mal paso en que se encontraba, sin otra condición que la de que se hiciese venir al poeta Romani para que le ayudara en la empresa. Vino éste, en efecto, á Venecia, y aquí entran los malos ratos que pasó, y que su viuda cuenta en el curioso libro que sobre dicho ingenio ha escrito no há mucho tiempo. *Donizzetti*, dominado por la lectura del drama de Víctor Hugo, quiso que el libreto fuese calcado en el mismo asunto, siendo vana la resistencia que á ello opuso el poeta, á quien no agradaba contribuir á marcar con un sello odioso, del cual no la creía merecedora, á la heroína del drama. Cedió á ello, sin embargo, mal de su grado, no contando con los nuevos trances que le esperaban antes de ver puesta la obra en escena. Una familia Borgia, de Milán, dándose aires de descendiente de la famosa Lucrecia, quiso impedir la representación; la censura, al solo anuncio de que se estaba escribiendo el libro, amenazó severamente para el caso de que hubiese la menor cosa en él que hiciera alusión á la política; el maestro, por su lado, no cesó de mudar y cambiar hasta el último momento la letra que el poeta le iba dando, exigiendo á toda costa que aquél le hiciese *una escena con fêretros*, llevado de la idea de escribir para ella una música que espeluznase de emoción al auditorio; y por último, la Lalande, encargada de representar á la heroína del drama, y que no quería presentarse en la escena con la careta puesta, puso, en cambio, como condición *sine qua non*, la de que al final había de cantar una *aria di bravura*, que fué forzoso añadir, contra todo lo que requería la situación y la verdad dramática, y que con buen acuerdo han suprimido después muchas artistas.

En cuanto á la parte, digámoslo así, anecdótica de *Aida* y *Mefistófeles*, á lo dicho en otras ocasiones me atengo, tanto más cuanto que me parece que ya es hora

de que en brevísimas palabras te diga algo acerca de la interpretación de las obras dichas.

Cuál sea el juicio que me merecen los artistas que en ellas han tomado parte, sabido lo tienes, y no hay para qué repetirlo. La Sra. Milla Kupfer, cuyas brillantes cualidades te hice notar á propósito del *Lohengrin*, no ha hecho en la *Aida* y en *Mefistófeles* sino confirmar la favorabilísima opinión que de ella formé desde el primer momento. Verdadera artista, actriz concienzuda en el genuino y verdadero sentido de la palabra, en una y otra obra ha arrancado merecidos aplausos. Otro tanto puede decirse de la Sra. Pasqua, tanto en la ópera de Verdi, ya dicha, como en *La Favorita*, que ha interpretado á maravilla. En cuanto á Gayarre, del cual inútil es decir que la romanza de esta última ópera y la del *Don Sebastiano*, que intercala en la *Lucrecia*, las canta, como Bellini decía de la Grissi, *come un angioletto*, ha interpretado el papel de Fausto, en la ópera de Boito, á conciencia, respetando escrupulosamente lo escrito por éste y haciendo resaltar de un modo notable la romanza del último acto, que, á no dudar, es de las más bellas páginas que en la ópera se encuentran. Reciba mi sincero elogio, al par que el deseo de que no abandone ese camino, que es el del verdadero Arte, á despecho de los que en Italia se llamaban no há mucho *caballeros de la orden del grito*, y que sólo encuentran motivo de aplauso cuando un cantante, abusando de sus facultades y atentando contra ellas, les da el placer que de suponer es. El Sr. Stagno, en *Los Puritanos* y en *Aida*, se ha mostrado el mismo excelente artista de siempre, si bien reservándose tal vez demasiado y luchando con los estragos que en los registros medio y bajo de su voz va haciendo la mano destructora del tiempo; y el Sr. Uetam, digno del mayor encomio en cuantas obras ha tomado parte, así como el *caricato* Sr. Baldelli. En cuanto á los demás artistas que han tomado parte en las obras dichas, bastará decir que se han mostrado discretos, no desentonando el cuadro.

Y con esto me parece, lector, que basta por hoy. Aún me queda un párrafo sobre los otros teatros líricos donde mejor ó peor se canta en la lengua de Cervantes; pero como en caso de insertarle esta carta sería eterna, mejor es que me reserve la postdata, con protesta de enviártela á la mayor brevedad, aun á riesgo de que al ver tú que no dejo ya saldados todos mis compromisos, digas allá en tus adentros que, aunque no buen pagador del todo, no me duelen prendas, sin embargo. Vale.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Enero 1886.)

LXIX

D. JUAN MARIA GUELBENZU

Cuando más enconada ardía la guerra civil en las Provincias Vascongadas y en las montañas de Navarra entre isabelinos y carlistas, apareció en Bayona, su ciudad natal, el famoso violinista Alard, cuya llegada esperaban con impaciencia sus compatriotas, ansiosos de juzgar por sí mismos toda la verdad de la fama de que aquél venía precedido. Arreglóse *incontinenti* un concierto, para el cual se dieron cita todos los bayoneses, y llegado el día prefijado, súpose que el pianista Berthe, que debía acompañar á Alard, se negaba resueltamente á prestar su cooperación, que tan necesaria era. Buscóse en vano, con la premura que el caso exigía, quien le sustituyese, y ya Alard, desesperanzado de ello, estaba á punto de renunciar *a fortiori* á dar el concierto, cuando le dijeron que entre los españoles que habían acudido allí, como puerto de refugio, huyendo de los horrores de la guerra, se encontraba, en compañía de sus padres, un joven de Pamplona, aficionado á la música, que tal vez podría sacarle del apuro. Saberlo Alard y acudir á él, todo fué uno; y tales fueron sus súplicas y sus ruegos, que al fin el muchacho consintió en lo que aquél con tanta insistencia le pedía. Dióse, pues, el concierto, y si ruidoso triunfo alcanzó el célebre artista, no menores aplausos obtuvo su acompañante, á quien no se cansó aquél de prodigar elogios, por el aplomo y maestría con que había desempeñado su cometido, y las raras dotes artísticas que de modo ostensible mostraba tener.

Natural era que Alard tratase de inquirir quién era el que tan airosamente le había salvado del conflicto, y, en efecto, supo que el tal joven se llamaba Juan María Guelbenzu y Fernández; que había nacido en la capital del reino de Navarra el 27 de Diciembre de 1819, y que poco ilusionado su padre, D. José, respetable profesor de música, con el porvenir reservado á los que á ella se dedicaban en nuestra patria, si bien en los ratos de ocio había iniciado á su hijo en los secretos del divino Arte, dedicábale á la carrera de ingeniero, llenando su cabeza de logaritmos y binomios, para cuyo estudio mostraba también no común aptitud. Protestó vivamente Alard de ello; y tantas y tan convincentes debieron ser las razones que alegara, que en el acto quedó decidido que el joven Guelbenzu diera punto á las matemáticas y marchase á París, con objeto de recibir las lecciones del pianista Prudent, que gozaba de gran renombre por aquel entonces.

Así se hizo, y dado lo poco pródigo que era el después insigne maestro en relatar hechos que á su persona se referían (cosa bien natural, dada la modestia que realizaba su noble carácter), sólo puede decirse que, discípulo predilecto de Prudent, en amistad íntima con Chopin, Alkan y el sabio Masarnau, entre otras muchas celebridades de aquella época, Guelbenzu avanzó rápidamente en su carrera artística, al punto de tenerle aquéllos pronto por colega, y de que la Reina Cristina, conocedora de su mérito, le nombrase Profesor de piano de la corte, cuando no contaba sino veintidós años de edad.

La obligación que este cargo le imponía, y el deseo de estar al lado de sus padres, á quienes quería con extremo, le hicieron venir á Madrid, donde dicho se está fijó su residencia, la cual, por decirlo así, se afirmó aún más cuando en 1844 obtuvo, después de una brillante oposición, la plaza de segundo Organista de la Real Capilla, datando de esta época lo que voy á referir.

Muchos de mis lectores recordarán el famoso Colegio

que por entonces se hallaba establecido en el ex-convento de las Vallecas, situado en la calle de Alcalá. Plantel de no pocos jóvenes que, andando el tiempo, han hecho ilustre su nombre, con sus escritos los unos, con su elocuencia los otros, y con sus servicios á la patria los más de ellos, estaba dirigido por los hermanos Masarnau, reputado catedrático de química el D. Vicente, y artista de sólida reputación el D. Santiago, cuya vida tengo bosquejada á grandes rasgos en *La Ilustración* (1). Atento el último, con la escrupulosidad que era nota saliente en su carácter, á las ocupaciones de su cargo y al ejercicio de la caridad, dejaba siempre en el reparto que de su tiempo hacía, y del que era avaro en extremo, algunas horas para entregarse al divino Arte, á que desde niño se había dedicado, y en el cual entonces, como en los últimos días de su vida, encontraban descanso y distracción su ánimo, y noble empleo su clarísimo talento y no común saber. Encerrábase para ello á piedra y lodo en su celda, que, dado quien la habitaba, en nada había perdido de su primitivo destino, y allí, á solas ó con tal ó cual amigo iniciado como él en la música de los clásicos alemanes, se entregaba á la interpretación de sus obras, con la rara perfección y maestría que en él hemos admirado los que con su trato nos honrábamos.

Entre los pocos á quienes era dado en tales momentos penetrar en aquel humilde cuartito, y cuya aparición era acogida con alegría por Masarnau, era Guelbenzu, que dando de mano á sus ocupaciones habituales, y á la ingrata tarea de enseñar la música á discípulos más ó menos aprovechados, iba, recordando las gratas horas pasadas en la vivienda que aquél tenía en París en la *rue Saint-Georges*, á tomar parte en la gratísima tarea antes dicha. Allí, solos casi siempre, volaba el tiempo para los dos artistas, interpretando á maravilla la música clásica, hasta que sonaba en el reloj la hora que Masarnau había

(1) Véase tomo I, pág. 440.

fijado como término de la sesión. Entonces, y con gran desesperación de Guelbenzu, como él mismo me lo ha referido más de una vez, Masarnau cerraba impasible el libro en que estaban leyendo, siendo vana toda protesta ante el deber que le llamaba á ocuparse de asuntos del colegio, por más que la transición no fuera muy grata, ó á derramar los consuelos de la caridad á los infelices á quienes socorría con sus limosnas y consejos.

A primera vista parecerá algo extraño que gentes de tanto valer fueran tan poco pródigas de su talento, que sólo, por rara excepción, admitiesen á libre plática á algún que otro amigo en aquellas sesiones; pero el caso tiene fácil explicación, teniendo en cuenta que por aquellos tiempos corrían muy malos aires para cierta clase de buena música en la coronada villa, y que la afición que aquéllos mostraban por las obras maestras alemanas, era tomada por los más como una extravagancia, cuando no por el deseo de mostrar cierta excentricidad, que tal creían su afición á lo que entonces era mirado como raro é incomprensible, y para la generalidad del todo ignorado. Excepto el corto número de personas que reunía en su casa el ex-ministro D. Juan Gualberto González (entre las que se contaba el célebre Monasterio, aun antes de poner en Bruselas el sello á su reputación artística), á las cuales eran familiares los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, para el resto de las gentes, aun las que se daban aires de entendidas en la música, los nombres de aquellos genios del Arte, y no digamos sus obras, eran punto menos que desconocidos, y, seguramente, acogidos con prevención. Lo que entonces prevalecía y reinaba en primera línea era la música italiana, no sólo en el teatro, sino en el hogar doméstico, donde era propinada en pequeñas ó grandes dosis, con los nombres de *arreglos*, *transcripciones*, *fantasías*, y, con más frecuencia, *variaciones*, sobre temas conocidos y aplaudidos, de las que se abusaba hasta el punto que revela aquella exclamación del esclarecido vate D. Juan

Nicasio Gallego, harto de oír á un pianista variar ó des-
variar hasta hacerse insoportable: *Esto ya no es tema, es
manía.*

Nada de extraño tiene, pues, que los dos maestros se
encerraran, como si á conspirar fuesen, y que, andando
el tiempo, Guelbenzu comenzase á reunir en su casa, las
tardes de los domingos de invierno, un corto y escogido
número de amigos, para hacerles oír, ya interpretadas
por él, ya por otros hábiles artistas, las sonatas y los
cuartetos de los grandes maestros, mereciendo se deno-
minase *refugio del buen gusto* el salón de la casa de la
plazuela de las Descalzas, donde aquellas memorables
sesiones tenían lugar.

De ellas nació la idea de la *Sociedad de Cuartetos*, de
las que habían de ser valiosos é imprescindibles elemen-
tos Guelbenzu y Monasterio, que perfeccionado ya en el
divino Arte, y lleno de gloria, adquirida, no sólo en Bru-
selas, donde residió largo tiempo, sino en otras capitales
de Europa, había vuelto á la madre patria y fijado en ella
su residencia. La historia de dicha Sociedad, cuyos triun-
fos compartían con aquéllos los reputados profesores Pé-
rez, Lestán y Castellano, es harto conocida de los aficio-
nados á la buena música, testigos presenciales de sus
triumfos muchos de ellos, para repetirla ahora; pero sí
merece y debe consignarse que ella constituye uno de los
mayores timbres de gloria de los dos eminentes artistas,
á los cuales, en primer término, se debe la propagación
en nuestra patria de la música clásica, y el gusto y afición
á ésta que al presente existe.

Los acontecimientos políticos de 1868 abrieron un lar-
go paréntesis á la participación de Guelbenzu en las se-
siones que dicha Sociedad daba en el saloncillo del Con-
servatorio, de inolvidable memoria. Guelbenzu, que des-
de 1855 era ya primer Organista de la Real Capilla, por
muerte del respetable profesor D. Pedro Albéniz, leal y
fiel servidor de sus Reyes, y unido á ellos, además, por
sincera y estrecha amistad, alejóse de Madrid, fijando su

residencia en San Sebastián. Conturbado su ánimo con los acontecimientos que con vertiginosa rapidez se sucedieron en aquel tiempo, sólo encontraba allí consuelo al lado de su familia, de la que era amantísimo, y en el divino Arte, al que rendía ferviente culto; y el profundo estudio que hizo por entonces se hizo notar bien pronto, cuando, no bien de regreso en Madrid, reanudó sus tareas en la *Sociedad de Cuartetos*, cuyas sesiones ha descrito de mano maestra el Sr. Castro y Serrano en su excelente libro *Los Cuartetos del Conservatorio*, y cuyas palabras en lo que á Guelbenzu atañe, agradecerán mis lectores que les copie, en la seguridad de que han de decirle más y mejor que cuanto yo intentara expresar.

Después de hacer el merecidísimo elogio que de justicia corresponde á Monasterio, añade el escritor aludido: «¡Dichosa música así tocada, y dichoso el auditorio que puede gozar de tan peregrino intérprete! Sí: porque la música de cuarteto, música de guarismos matemáticos, en que una sustitución, por leve que sea, descompone el total, no puede ser tocada sino como la tocan Monasterio y sus profesores, Pérez con su exactitud, Lestán con su dulzura, Castellano con su gravedad, aunados y estimulados en su desinteresada afición por Guelbenzu, el iniciador de las fiestas y el rival del violín en las sonatas de piano. Aún resuenan en nuestros oídos, porque se han hecho vibrar con repetición en las sesiones del año presente, esas sonatas de piano y de violín, verdaderos desafíos de instrumentistas, en los que la mano de Guelbenzu, atacando las teclas de un piano de Pleyel, pálidas y sordas de suyo en un extenso escenario, perseguían, asediaban, y en ocasiones casi atribulaban las vibrantes notas del violín de Stradivarius, herido por el arco de Monasterio. Sólo considerando que los grandes sonatistas del siglo pasado y principios del presente, Beethoven, Weber y Mendelssohn, eran, á la vez que autores sin rival, ejecutantes sin segundo, y que sus obras salen de las manos de Guelbenzu con todo su color, toda su magia,

todo el cúmulo de sus caprichosos y casi imposibles efectos, es cuando se comprende cómo sin la cooperación de este profesor no podríamos haber gustado aquí en su pureza originaria las variaciones, por ejemplo, del *andante* en *la* (ob. 47) del rey de los músicos.»

Y no era sólo en las obras de los autores citados, añadiré yo, no como rectificación, sino como complemento de lo dicho, en lo que mostraba su maestría el artista de que hablo. Guelbenzu, que á un admirable mecanismo en que se aunaba el vigor á la gracia y á la delicadeza, reunía un depurado gusto, poseía, además, como pocos, una aptitud singular para adaptarse al estilo de la música de cada maestro; y así, veíasele revelar de modo inimitable, ya la sencillez y el encanto que caracteriza á la de Haydn, como la ternura y el profundo sentimiento de la de Mozart; ya la magnificencia, la virilidad y la pasión, signos distintivos de la de Beethoven, como la elegancia y la poesía de que está impregnada la de Chopin, cuya tradición en el modo de interpretar sus obras conservaba con religioso respeto; y al oírle, al par que á Monasterio, la *Sonata* citada por Castro y Serrano, veníase á las mientes y aplicábase á ambos la frase de Berlioz, hablando del *allegro* de la *Sinfonía en fa* de Beethoven: *Esto ha caído directamente del cielo en el pensamiento del artista*; de tal manera se habían compenetrado de la idea, de tal modo la expresaban, de tal modo, en fin, el corazón y el alma de los dos se entendían, por intuición sorprendente á veces, para traducir á maravilla aquella hermosa página escrita por el coloso del Arte.

«Todo instrumento, ha dicho una autoridad en la materia, sea cual fuere la extensión de su escala y las complicaciones de su mecanismo, no es, después de todo, sino una imitación más ó menos perfecta de la voz humana; de aquí que el arte de cantar bien sea el fin supremo á que deben tender los esfuerzos de todo buen artista;» axioma, que tal puede llamarse, ya de antes consignado por Carlos Manuel Bach en su *Ensayo sobre la*

manera de tocar el clave, al decir que «sabr  tocar bien el clave aquél que hubiese recibido algunas lecciones de canto y tuviese ocasión de oir con frecuencia   los cantantes.» Pues bien: Guelbenzu hab  alcanzado este fin supremo del Arte. Dotado de un sentimiento extraordinario del ritmo; obteniendo del piano sonidos vigorosos, pero ajenos   toda dureza,   notas suav simas. gracias á la pulsación delicada y verdaderamente *sui generis* que ten ; austero puritano del Arte, incapaz de hacer el menor alarde de las dificultades de mecanismo, que magistralmente venc ; elegante en la manera de frasear, su manera de decir las obras clásicas conmov  el ánimo, llegaba al alma, sin causar el menor desasosiego ni zozobra, pudiendo decirse de él, al oirle, aquel verso del Dante:

Ecco il maestro di quelli che sanno.

Y esa misma elegancia y ese mismo buen gusto eran el sello distintivo del corto número, relativamente, de las obras que Guelbenzu ha dejado escritas. Entre ellas merecen especial mención: su *Misa*   cuatro voces y orquesta, que se canta en la Real Capilla; varios *Motetes*; su *Recuerdo vascongado*; un *Vals*, dedicado á su hija María, y unos *Zortzicos*, llenos de carácter y de gracia, para piano; varias *Melodías*, para canto; dos piezas para dicho instrumento, *En la soledad* y *Una serenata andaluza*, en extremo interesantes, que dió á la estampa pocos días antes de verse acometido de la terrible enfermedad que le ha llevado al sepulcro, y varias pequeñas composiciones inéditas, con las cuales pensaba formar un álbum intitulado *Hojas del otoño*.

Hombre de mérito tan notorio como indiscutible, merec  ser recompensado, y lo fué, en efecto. En 1873 la Academia de Bellas Artes de San Fernando le abrió sus puertas; en 1881 fué condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica, y en 1882, en un viaje artístico que la

Sociedad de Cuartetos hizo á Lisboa, recibió de manos del Monarca lusitano la encomienda de la Orden de la Concepción de Villaviciosa.

Dotado de la acrisolada honradez que caracteriza á los hijos de las montañas en que vió la luz primera; leal y firme en sus afectos; enérgico, cuando al caso convenía, y de corazón bondadoso y casi infantil á veces, era Guelbenzu el tipo del perfecto caballero, cuyo ameno trato y sincera franqueza atraían y seducían. Casado hacía años con una virtuosa dama, la Sra. Doña Luisa Laffitte; padre cariñoso de una hija que le adoraba con pasión, su familia y el Arte eran los dos polos en que giraba, ya lo he dicho, su existencia.

Quebrantada su salud en los últimos años, había conseguido, sin embargo, dominar últimamente el padecimiento que venía sufriendo; y cuando, animado por ello, aprestábase para prepararse á las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, una violenta pulmonía, para la cual fueron vanos todos los recursos de la ciencia, puso fin á sus días. Fortificado su espíritu con los consuelos y auxilios de la religión; rodeado de su cariñosa y atribulada familia, y de sus hermanos en el Arte y en el afecto, los maestros Monasterio y Vázquez, Guelbenzu rindió el alma al Creador en la madrugada del 8 de Enero.

Sus restos mortales yacen en una tumba del cementerio de la Sacramental de San Isidro. ¡Descanse en paz!

(*La Ilustracion Española y Americana*, 3o Enero 1886.)

LXX

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1886)

Al entrar en el Salón Romero la noche en que celebraba la primera de sus sesiones la *Sociedad de Cuartetos*, un sentimiento de tristeza embargaba el ánimo de los que allí acudían, llevados de su afición á la música clásica, y siguiendo una antigua y ya en ellos tradicional costumbre. En la primera página del programa, orlado de luto, la Sociedad consignaba, en breves y sentidas palabras, la profunda pena de que se sentía dominada por la muerte de su hermano en el Arte, y con el cual tantos triunfos había compartido; y el piano en que éste interpretaba, como él solo sabía hacerlo, la música de los grandes maestros, aparecía mudo en el escenario, teniendo sobre el atril una corona de pensamientos y hojas de laurel, de la que pendían anchas cintas negras, que corrían por el teclado, y en las cuales leíase: *La Sociedad de Cuartetos á su insigne é inolvidable compañero Guelbenxú.*

Bajo tan tristes auspicios comenzada por aquélla su campaña artística, la justicia y la imparcialidad exigen de consuno el decir que, tanto en la sesión dicha como en la siguiente, únicas celebradas hasta el momento en que escribimos estos renglones, la interpretación de las obras clásicas, por el célebre violinista Monasterio y sus dignos compañeros, ha sido, sin embargo, digna del mayor encomio, tanto como atinada la elección de las obras

que han hecho oír á los cada vez más numerosos adeptos á la música de cuarteto.

Mozart, el compositor extraordinariamente fecundo, de quien se ha dicho que era «la música misma,» ha figurado en los programas en primera línea, y natural y debido era que así fuese. «Genio, dice el entendido maestro Vázquez en su curioso y bien escrito libro *La Música en Alemania* (de sabrosa lectura, que ha hecho mis delicias en más de una ocasión), cuyo ilustre nombre simboliza cuanto el arte músico tiene de más elevado, cuya inteligencia perfeccionó lo antiguo y dió la norma y acertada dirección para lo nuevo, y que en cada ramo del Arte dejó obras maestras que, palpitantes de vida, serán enseñanza para los siglos futuros;» hombre de quien Rossini decía que «había tenido tanta ciencia como genio, y tanto genio como ciencia;» cuya admirable y poderosa inventiva asombra y anonada, al considerar el sinnúmero de producciones de su fecundo ingenio que dejó escritas en los pocos años que duró su paso por el mundo, para volver al cielo, del cual parecía desprendido; Mozart, repito, en ese riquísimo caudal de inspiración y de ciencia que legó á la admiración y enseñanza de los venideros, parece como que quiso atesorar la quinta esencia de una y de otra en dos obras imperecederas: el *Don Juan*, y el quinteto en *sol menor* (ob. 516).

Escribía el padre de este grande hombre á su hija, desde Viena, el 12 de Febrero de 1765, que Haydn había estado á verlos, y después de haber oído varios cuartetos escritos por aquél, le había dicho: «Os declaro delante de Dios, y por la fe de hombre honrado, que considero á vuestro hijo como el compositor más grande de que yo he oído hablar;» y quien una vez tan sólo haya oído el quinteto antes mencionado, no podrá menos de asentir á la respetable aseveración del padre de la *Sinfonía*, del inmortal autor de *La Creación* y *Las Estaciones*. Inspirado como pocos, dramático en alto grado, es el quinteto una sublime página en que el alma de Mozart ha depo-

sitado sus dolores y sus lágrimas, derramando al propio tiempo tesoros de ciencia, que son el estudio y encanto de cuantos se dedican al difícil y complicado arte de la composición. Y no vaya á creerse que tal obra esté hecha al acaso, ó usando de un símil harto conocido, saliera del cerebro de Mozart, como Minerva, armada de punta en blanco, de la cabeza de Júpiter, puesto que, aparte de que cuantos han historiado la vida de aquél nos le presentan en todo momento absorbido por el continuo trabajo de su inteligencia, el examen del quinteto revela un plan llevado á cabo hasta sus últimos detalles, y un drama tan admirablemente concebido como asombrosamente realizado, y que viene á ser demostración harto elocuente de la verdad con que Napoleón I afirmaba que la verdadera inspiración no es otra cosa que la solución instantánea de un problema por largo tiempo meditado.

Bien conocida y admirada esta obra, que, como con sobrada razón dice E. de Sauzay, lleva la firma de Mozart en cada frase, su merecida fama, y lo mucho y bueno que sobre ella se ha escrito, excusan todo análisis por mi parte, el cual, de hacerle, parecería además, y no sin razón, harto pretencioso. Demos, pues, con lo dicho por suficientemente discutido el asunto, y después de tributar el aplauso que también se merece el cuarteto en *re* (ob. 575) del mismo autor, oído también en la sesión primera, continuemos nuestra reseña.

Al paso que de Mozart se ha dicho que hablaba la lengua de los ángeles, y de Haydn que al componer su música, expresión de la calma y alegría de su espíritu y de la fe que en su pecho abrigaba, y último canto también de una época que terminaba, no le guiaba otro móvil que el placer que en ello sentía, de Beethoven se ha afirmado que como Gæthe con el *Fausto*, Byron con el *Manfredo* y Chateaubriand con su *René*, sus obras no eran otra cosa que el eco de su tiempo, mezcla de dudas y de grandezas, de sufrimientos y de energía. Rompiendo abierta-

mente con toda la tradición de escuela, en cuanto se oponía á lo que su genio le dictaba; sacudiendo el yugo de la música italiana, y sometiéndolo todo al dominio de su poderosa personalidad, Beethoven es una de las más grandes figuras en la historia del Arte, y su obra subsistirá, sin que le haga mella el tiempo, ni los derroteros que aquél siga en el porvenir, sean cuales fueren.

De él, á quien con verdad se ha llamado el Titán de la Música, ha interpretado la *Sociedad de Cuartetos* dos obras de verdadera importancia: un *trío* en *sol* (ob. 9), dedicado al Conde de Browne, y el cuarteto en *mi bemol* (ob. 74), dedicado al Príncipe Lobkowitz. La numeración de ellas da bien claramente á conocer que el *trío* pertenece á la primera época, ó primera manera, del autor de que hablamos, en que su genio no se había declarado, como más tarde, en abierta independencia; y el cuarteto á la segunda, y para nosotros la mejor, salvo el parecer de los que ven en las últimas obras de Beethoven lo más sublime de su poderosa inventiva, y el germen de la modernísima escuela musical, cuyas ventajas é inconvenientes hemos apuntado en varias ocasiones, y no hay para qué meneallos al presente.

Extraordinariamente melódico el *trío*, y notable todo él por sus combinaciones rítmicas, si nos fuera forzoso elegir alguna de las partes de que se compone, no vacilaríamos en hacerlo por el *adagio*, verdaderamente *cantabile*, y por el *presto* con que concluye, chispeante de gracia é interés. En cuanto al cuarteto (que hasta el presente no había figurado en los programas), bastará decir con E. de Sauzay, autoridad en la materia, que los motivos de los cuatro tiempos de que consta, y la admirable manera como están desarrollados, colocan esta obra entre las más originales y más poéticas que escribió aquel gran hombre. Y que así es, en efecto, se lo demostrarán al oyente el hermoso *adagio*, sobrio y lleno de sublime inspiración; el fantástico *scherzo*, y las variaciones del

último *allegro*, que un biógrafo de Beethoven ha calificado de «himno incomparable del amor.»

Réstanos hablar de Mendelssohn. Habíase casado éste el 23 de Marzo de 1837, y después de pasar la luna de miel en el valle de Friburgo (Brisgau), volvióse á Francfort, donde, no bien llegado, escribió un cuarteto en *mi menor*, para instrumentos de cuerda (ob. 44), al cual, según parece, dióle desde luego bien poca importancia. Cuidadoso, sin embargo, de cuanto de su pluma salía, debió consultar la nueva obra con su gran amigo Hiller, cuando no mucho tiempo después, en Julio del mismo año, le escribía desde Bingen lo que sigue: «He seguido en gran parte tus consejos en los cambios que he hecho en el cuarteto, y me parece que ha quedado mejor. Últimamente le he tocado en un piano detestable, y el placer que me produjo fué más real y positivo que lo que yo esperaba.» Este cuarteto, que, con perdón de su mismo autor sea dicho, es el mejor de cuantos salieron de su pluma, ha sido la obra que de él se ha oído en el Salón Romero. De una igualdad de belleza sorprendente en todos los tiempos de que consta, y lleno de esa distinción y elegancia tan características en Mendelssohn, son de admirar, sobre todo, el *andante*, hermoso é inspirado como pocos; el encantador *scherzo*, verdadero modelo en su género, y el *presto agitato*, cuyos apasionados acentos conmueven hondamente el ánimo. La Bruyère decía: «Si la obra del ingenio eleva vuestro espíritu é imprime en él sentimientos nobles y esforzados, la obra es buena, y buen artífice el que la ha hecho.» Tal puede decirse del cuarteto de Mendelssohn.

En cuanto á la manera como tales obras han sido interpretadas, ya he dicho, y repito, que ha sido inmejorable. El Sr. Monasterio, que reúne en alto grado aquella poesía del estilo y aquella perfecta acentuación que tanto recomendaba Beethoven, y que consideraba como cualidades indispensables á todo buen artista, ha arrancado merecidísimos aplausos por la manera perfecta é irre-

prochable con que ha desempeñado su honroso cometido en las dos sesiones que vamos reseñando. De ellos también, y con perfecto derecho, han sido partícipes los señores Lestán, Urrutia, Vidal y Mirecki, por el acierto con que han secundado los esfuerzos de aquél.

Por último, y para concluir con lo que á estas fiestas musicales atañe, la *Sociedad de Cuartetos*, que por un sentimiento de respeto á la memoria del Sr. Guelbenzu, eliminó en la primera sesión toda obra en que figurase el piano como factor, había invitado para tomar parte en las sucesivas, y atendiendo, según rezaba el anuncio, á indicaciones muy respetables para ella, y á consideraciones y vínculos de antiguo compañerismo, á esos pianistas de reputación bien sentada: el Sr. Tragó (que acaba de ser propuesto, después de una brillante oposición, para ocupar la cátedra que dejó vacante en la Escuela de Música el malogrado Power), y el Sr. Zabalza, bien conocido y apreciado de toda la gente filarmónica. Este último, en la segunda de las sesiones, hizo oír, discretamente interpretadas, una *Zarabanda*, un *Minuetto*, una *Sonata* y una *Burlesca* del famoso clavecinista Domenico Scarlatti, interesantes, sobre todo, desde el punto de vista histórico, logrando con ellas cautivar la atención del público y arrancarle no pocos aplausos.

*
* * *

En el mismo Salón también revelóse no há muchos días un artista de excepcionales facultades: el pianista Isaac Albéniz. La verdad exige confesemos que al enterarnos por el programa del concierto que iba á dar, al cual un inglés hubiera llamado *recitals*, y ver el gran número de piezas de piano, á palo seco, como si dijéramos, de que se componía, temblamos por el pianista, por los oyentes, y hasta por el piano. Al primero le vemos llevar, no bien terminada su empresa, á la Casa de Socorro más cercana, asendereado y maltrecho; á los se-

gundos, desfilando poco á poco, y dejando, por último, al pianista en situación parecida á la de aquel predicador que, al echar una mirada sobre el auditorio que le había quedado al terminar su sermón, comenzó el último párrafo de su plática de ésta ó parecida manera: «he aquí, piadosa anciana y devoto perro, lo que me proponía deciros esta tarde;» y en cuanto al tercero, parecíanos que había de sucederle lo que á aquel *piano de concurso*, de que habla Berlioz, que siguió tocando solo, y aun hecho pedazos, las teclas chocaban entre sí, saltaban, y tendían á reunirse, á la manera de los trozos cortados de reptil. Pues bien: tales temores no sólo no se realizaron, y de ello nos felicitamos grandemente, sino que, por el contrario, el Sr. Albéniz estuvo más feliz, y más vigoroso también (cuando necesario era), al tocar al término de su ímproba tarea, que al principio de ella; y en cuanto al público, permaneció allí á pie firme hasta el fin, cautivado por la indiscutible habilidad y talento del artista.

La vida accidentada y un tanto novelesca de éste hanla referido los diarios de la corte, y por ellos han podido saber nuestros lectores que, nacido en Camprodón (Gerona) en 1860, después de recibir desde muy niño enseñanzas de un reputado maestro en Barcelona, marchó, en temprana edad aún, á París, donde se presentó á Marmontel, quien, á semejanza de los anabaptistas del *Profeta* cuando dicen al pobre cervecero de Leyden: *Gianni, tu regnerai*, exclamó al oírle: *Este será un gran artista, si tiene buena dirección*. Asimismo se habrán enterado de que, después de haber recibido lecciones de aquel sabio maestro, y ya en Madrid, el temor de una reprensión paterna le hizo escaparse de su casa y correr, primero media España, y luego América, y luego Europa, unas veces viviendo como potentado, y otras tan rica de armonías su cabeza como limpio de plata su bolsillo; y que, por último, pensionado por nuestro malogrado Rey Alfonso, marchó á Bruselas, en cuyo Conservatorio no tar-

dó en ganar el primer premio, permaneciendo después en Alemania al lado del eminente Listz, de cuyas enseñanzas da clara muestra.

Ya hemos dicho que el Sr. Albéniz es un pianista de excepcionales condiciones, y una de ellas, y no la menor, es que se crece ante el peligro. En efecto: en todos los artistas, después de un determinado espacio de tiempo, la frágil naturaleza hace su oficio, y el cansancio y la fatiga comienzan á apoderarse de ellos; en el Sr. Albéniz sucede todo lo contrario. Conforme va tocando, su mano adquiere más vigor, sus dedos están más ágiles, su pulsación se hace más delicada, acusa los detalles con mayor perfección, y va mostrándose cada vez más artista. Por esto tal vez resultó, en el concierto referido, que no fuera tan feliz en la interpretación de la música verdadera y genuinamente clásica, de que se componía la primera parte del programa; que ya en la *Berceuse*, de Chopin, y en un *vals* del mismo autor, que figuraban en la segunda, rayara á mucha más altura; y que entusiasmara, y con razón, al auditorio en la tercera, y muy especialmente en un *Estudio de concierto*, de Rubinstein; en la *Suite espagnole*, delicada composición del mismo Albéniz, llena de encanto y gracia, y que, por cierto, dijo á maravilla; en una *Tarantela*, de Heller, y, por último, en el *Estudio de concierto*, de Mayer, que con notoria justicia arrancó una explosión de atronadores aplausos.

Ahora fuerza es que consignemos nuestra opinión respecto del artista. Parécenos que el Sr. Albéniz, más que el pianista de escuela, de ejecución correcta y de irreprochable estilo, es el intérprete apasionado y ardiente, que poetiza unas veces, y otras hasta maltrata el piano, y que, en suma, arrastra y conmueve á su auditorio. Vese en él, de modo marcado, la influencia de su maestro Listz, cuyas huellas, tiene dicho Marmontel (con la autoridad que su larga práctica en la enseñanza le tiene dada), es arriesgado y peligroso seguir; y á pesar de que su mano no es ciertamente la más á propósito, se le ve

vencer airoosamente grandes pasajes de dificultad inmensa. Sin embargo de ello, creemos nosotros que su verdadero terreno, más que éste, es aquél donde muestra la delicadeza de su pulsación; donde obtiene del piano, ya notas suavísimas, ya dulces lamentos; en una palabra, donde puede dar expansión al sentimiento de que está dominado, y donde, más que asombro, causa en el auditorio poderoso encanto, atrayéndole y seduciéndole con la magia del arte que en alto grado posee.

Reciba por su señalado triunfo el Sr. Albéniz nuestro más sincero parabién.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Febrero 1886.)

LXXI

LUCIA DI LAMMERMOOR LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1886)

Aún resuenan en los oídos los aplausos y las aclamaciones con que el público madrileño se ha despedido de su tenor favorito, y con los cuales se ha hecho punto final á las contiendas que, sobre todo en las alturas del regio coliseo, han librado gayarristas y stagnistas, las cuales, por el ardimiento que iban tomando, parecían querer asemejarse á las batallas que chorizos y polacos reñían, en los comienzos del siglo, en los corrales del Príncipe y de la Cruz. Por nuestra parte, hecha está, buena ó mala, la apreciación del mérito de los dos artistas, que en buena lucha se han disputado los honores del triunfo, y no hay para qué volver sobre ella; sólo sí nos permitiremos decir, por vía de postdata, á los admiradores de uno y de otro, y con motivo de sus juicios y de sus apasionamientos, que esos exclusivismos, á que tan dados somos en nuestra cara patria, en materia de Arte, no son los elementos más á propósito para formar un acertado juicio, ni cabe, por tanto, que los admita y dé como buenos aquél que aspire á ejercer la crítica con absoluta imparcialidad, y guiado del deseo de dar á cada uno lo suyo, ni más, ni menos.

Gayarre, nuestros lectores lo saben, ha escogido para su despedida la *Lucia di Lammermoor*, el caballo de ba-

talla de Duprez, de Rubini y de Moriani, de inolvidable memoria para aquéllos que alcanzaron á oírles. Joya la más preciada que adorna la corona de artista de Donizetti; *opera la più bella del nostro giovane collega*, como cuentan dijo Rossini al oírlo, y con la que llegó aquél al apogeo de su gloriosa carrera, caracteriza un punto culminante en la historia del Arte, y es argumento poderoso para los recalcitrantes antiwagneristas, que con dolor ven sustituido el imperio de la melodía, en la que más sana y más espontánea se muestra la inspiración del compositor, con las nebulosidades de una melopea en que el talento y el afán de novedad, por ataviados que estén con ricas vestiduras, ahogan, las más de las veces, aquella sublime emanación de la divinidad

Oída, admirada y ensalzada por todo el mundo la *Lucia*, excusado parece prodigar nuevos elogios á lo que por sí ello se alaba; y reseñar la representación que hemos mencionado, cuando los diarios de la corte, que al minuto informan á los vecinos de la coronada villa de cuanto notable acaece en ella, la han contado con todos sus detalles, sería servir á nuestros lectores un plato trasnochado. Por esto, permítannos que, cediendo una vez más al achaque de revolver antiguallas, les contemos la impresión que produjo el bellissimo *spartito* del cisne de Bergamo, la noche del 26 de Septiembre de 1835, en el teatro de San Carlos, de Nápoles, donde, si las historias no mienten, se estrenó. Por el relato que hagamos, tomado de un testigo fidedigno, y la comparación entre lo sucedido allí y la función de despedida de Gayarre, puede verse que la mano destructora del tiempo no ha hecho en las hermosas páginas que Donizetti consagró á cantar la pasión de los dos desgraciados amantes (cuya triste historia narró de modo admirable Walter Scott), y á grabar de modo indeleble los acentos de dolor de aquella *bell'alma innamorata*, la mella que en tantas otras obras, de la misma época, que fueron el encanto y regocijo de nuestros padres, y hoy se hallan completamente relega-

das al olvido. Buena prueba de la bondad y sobresaliente mérito de la ópera de que vamos hablando.

Tanta fué, cuenta Alberghetti, la emoción de los espectadores al oír por vez primera la *Lucia*, especialmente en la escena del delirio, y en la del tenor, en el cementerio (son sus palabras), que se oía sollozar en los palcos y en las plateas, en medio de un silencio que oprimía el corazón, y sólo era comparable al de una tumba. El mismo tenor, el célebre Duprez, sintióse á tal punto conmovido y dominado por la situación del drama y por la música, que hubo un momento en que su voz fué sofocada por el llanto. Entonces estalló una explosión, más que de aplausos, de gritos frenéticos, rayando en delirio el entusiasmo al oír cantar á aquél, con su apasionado y suave acento, la famosa *cavaletta* final. Donizzetti mismo, aunque acostumbrado á parecidas ovaciones, quedó extático ante aquella imponente escena, de la cual incansantes llamadas le hacían ser testigo; y tal fué su emoción, que le sobrevino una fiebre nerviosa que por varios días le obligó á guardar el lecho.

Duprez, en sus *Recuerdos de un cantante*, nada dice, á la verdad, de esto; pero, en cambio, refiere que á su encuentro en Nápoles con Donizzetti (que venía de París, donde había recogido grandes lauros con su *Marino Falliero*), le dijo el gran maestro: «Estoy escribiendo una ópera para tí, que estoy seguro te gustará;» y añade que, en efecto, desde aquel día, Donizzetti le consultó varias veces sobre el trabajo que traía entre manos, hasta el punto de llamar, en broma, al célebre tenor su *ciabattino*, porque á veces le hacía añadir, ya una frase, ya un compás, y en ocasiones tan sólo algunas notas.

Sería cansar á nuestros lectores referirles menudamente otros detalles concernientes á la composición de la *Lucia*, por lo cual nos abstendremos de hacerlo, sin hacer gracia de esta omisión más que en favor de lo que Tomás Persico relata, referente á la escena capital de la ópera, la del último acto, y cuyas noticias completa Du-

prez en las *Memorias* á que antes hemos hecho referencia. Era una tarde de los primeros días de Septiembre, y se encontraban jugando á las cartas en casa de Donizzetti, á la sazón ausente, Duprez, el barítono Corselli y el mismo Persico, cuando aparecióseles aquél, con semblante demudado y con evidentes señales de mal humor. Al punto comprendieron que el maestro era víctima de una de las neuralgias que con frecuencia le acometían, confirmándose en ello al verle coger una luz, y darles, de no muy buen talante, las buenas noches. No habrían pasado quince minutos, cuando un fuerte campañillazo les hizo temer que Donizzetti se había agravado en su dolencia. Acudió solícita la mujer del gran maestro, y encontró á éste sentado en el lecho, que la pedía le trajese inmediatamente luz y recado de escribir. Vaciló ella, y aun hubo de hacerle alguna observación acerca de lo nocivo que iba á serle, en tal estado, entregarse al trabajo; á lo que puso punto aquél, diciéndola con voz imperiosa: «Despáchate, te lo ruego; necesito escribir ahora mismo.» No había sonado aún la media noche, cuando Donizzetti llamó de nuevo, y entregó á su esposa unos papeles llenos de notas de música, añadiendo: «Toma, dáselos á Duprez. Ahora ya me siento bien, y voy á dormir.» Los tales papeles contenían la *cavaletta* del aria del tenor: *Tu che a Dio spiegasti l'ali*. Al verlos Duprez sintió, dice Persico (cuya relación seguimos letra por letra), helársele la sangre en las venas; pues por más confianza que tuviese en el ingenio de Donizzetti, temió, no sin fundamento, que á él tocaba recoger en el teatro los frutos del dolor de cabeza de su amigo. Pronto, sin embargo, se serenó: bastóle echar una ojeada sobre los papeles, para comprender la novedad y sentirse cautivado por la belleza de aquel hermoso tono de música, presintiendo desde luego la conmoción que habían de causar aquellas frases sublimes.

Este relato de Persico lo completa Duprez diciendo que, merced á sus consejos, hiciéronse en el dicho final

algunas modificaciones, que le añadieron no poca novedad y encanto. La principal fué romper con el corte habitual de todas las arias, con que era de cajón, por aquel entonces, que terminaran las óperas, y hacer que en la repetición de la *cavaletta* dijeran el tema los *violoncellos* mientras que Edgardo, sollozando, pronunciaba frases entrecortadas. Novedad fué ésta que Donizzetti acogió y puso en práctica con entusiasmo, al punto que, una vez rehecha, digámoslo así, la pieza, la copió de su mano y la envió á Duprez (manuscrito que éste conservaba como preciosa reliquia), poniendo al pie de ella las siguientes palabras, en dialecto napolitano: *E t'accidi, e cadi; ma cadi solo; che se io cadró, saró di gia caduto*; lo cual, en buen castellano, quiere decir: Y tú te hieres, y caes; pero caes solo; porque si yo debiera caer, ya me hubiera caído.

Dicha *cavaletta*, como el resto de la ópera, valió á nuestro compatriota Gayarre, en la representación á que aludimos, y como ya dicho queda, atronadores aplausos, de que, con razón, fueron también partícipes la Sra. Gárgano, que interpretó discretísimamente la poética figura de Lucía, y el Sr. Uetam; no descomponiendo los demás el conjunto de la obra, que, dirigida por el maestro Pérez, ha sido de lo más perfecto que en esta temporada se ha oído.

También ha merecido elogio, en el transcurso de tiempo que ha mediado desde la anterior Revista, el modo y manera como en el mismo teatro se ha cantado la ópera de los hermanos Ricci, *Crispino e la Comare*, dando ocasión para que el caricato Sr. Baldelli muestre una vez más todo lo artista que es. Obra escrita sin grandes pretensiones, óyese siempre el *Crispino* con verdadero agrado, y su música, chispeante de gracia, original y llena de *vis cómica*, puede pasar, y pasa, como verdadero modelo en su género.

Los Hugonotes, Aida, La Africana y L'Ebrea han atravesado también por el escenario del Teatro Real, de-

jando no poco que desear, unas más y otras menos, en su conjunto; por lo que, y habiendo otros asuntos que llaman nuestra atención, haremos punto por hoy, en cuanto al dicho coliseo concierne.

* * *

Decía Mendelssohn á su amigo Hiller: «Nuestras obras no son otra cosa, en el fondo, que bosquejos. ¡Desgraciado del artista que se pone á trabajar con la convicción de que es un gran maestro!» Elocuente ejemplo de cuán arraigada estaba esta idea en la mente de aquel clásico compositor, es su Quinteto en *si bemol* (ob. 87), para instrumentos de cuerda, interpretado con rara maestría y perfección por el Sr. Monasterio y sus dignos compañeros de la *Sociedad de Cuartetos*, en una de las pasadas noches, en el Salón Romero, donde, como es sabido, celebra aquélla sus sesiones.

Maestro en la forma como pocos, y siempre inspirado, Mendelssohn imprime á todas sus obras un sello de distinción y elegancia que cautiva desde el primer momento, así como arrastran y seducen los acentos de ternura y de pasión que en todas ellas brotan á cada paso. Ni una frase banal ó incorrecta, clara muestra del cuidado y atildamiento con que siempre escribía; ni una de esas ásperas combinaciones de sonidos, que tanto halagan á los afanosos de novedad y á los que ven en los últimos cuartetos de Beethoven el *summum* de la ciencia; bien que en este punto mostraba tal aversión á ello el genio de que hablamos, que hasta se cuenta que aconsejaba á los artistas jóvenes no hicieran de las obras de Chopin su estudio cotidiano, dado que en ellas suelen encontrarse, á veces, esos choques á que tan refractario era aquél.

Al oír el Quinteto; al sentirse conmovido por aquella admirable peroración con que termina el *adagio e lento*; al saborear la delicadeza y la gracia de aquel *andante scherzando*, no se concibe cómo Wagner (bien que no-

torio es que era tan sabio músico como atrabiliario escritor), al escribir su libelo titulado *El judaísmo en la Música*, encaminado sobre todo á desvirtuar la fama y valer de Mendelssohn y Meyerbeer, tuviese valor para estampar las siguientes frases: «Los elementos artísticos que responden á la naturaleza y modo de ser del judío, llevan siempre la marca de la frialdad y de la indiferencia;» que más adelante dijese que «el período del judaísmo en el arte musical moderno, debe designarse como el de la más absoluta impotencia creadora, y como el de una estabilidad que sólo conduce á la decadencia;» y por último, afirmase que «ninguna de las obras de Mendelssohn había podido causar una sola vez en su espíritu y en su corazón la profunda impresión que la música es capaz de producir;» y que «la serie de formas, las más cuidadosas, las más finas, las más artísticamente ejecutadas que Mendelssohn empleaba en sus composiciones, tan sólo le divertían como la combinación de colores de un caleidoscopo, sin que su sentimiento musical se viera jamás satisfecho, cuando por medio de tales formas trataba Mendelssohn de expresar los sentimientos profundos y vigorosos del corazón humano.» ¡Qué gran hombre no tiene sus flaquezas y sus debilidades! Dejemos á Wagner con las suyas, y continuemos admirando en Mendelssohn su mucho valer y su clasicismo de buena raza.

Al paso que este genio del Arte poseía una aptitud especial para expresar sus pensamientos de una manera clara y á todos perceptible, Schumann, quizás más rico de imaginación que aquél, salvo en los *Lieder* y en las pequeñas composiciones para piano, donde raya á grandísima altura y es digno de admiración bajo todos conceptos, vésele, al menos así nos parece en otras obras que de él conocemos (y no somos los solos en opinar de este modo), inhábil, hasta cierto punto, para dar una forma fija y determinada á las ideas que atravesaban por su cerebro; y de aquí el que críticos autorizados, y hasta ar-

dientes apasionados suyos, no hayan vacilado, ya en decir lo incierto que era el que su ídolo poseyese una gloria sin reservas y un resplandor sin sombras, ya en reconocer que, por la causa antes dicha, Schumann, á veces, escribía generalidades, envueltas en una forma vaporosa é indefinida, y parecía complacerse en amontonar enigmas sobre enigmas, como si quisiera encubrir sus pensamientos bajo el velo misterioso de un lenguaje lleno de jeroglíficos.

Algo, y aun algos, de esto pudiera aplicarse, á nuestro corto entender, y no sin hacer toda clase de reservas (necesarias á quien escucha una obra por la vez primera), al Cuarteto en *fa* (ob. 41), para instrumentos de cuerda, que nos ha hecho oír el Sr. Monasterio en las sesiones de que vamos hablando, y por lo cual, á la verdad, no hemos de censurarle, antes al contrario, pues creemos que obra con acierto al dar á conocer composiciones nuevas para nosotros, y que gozan de gran fama en el mundo musical. El tal Cuarteto provocó no pocas disputas entre los aferrados á la música genuinamente clásica, y los que con ardor persiguen los nuevos derroteros por donde aquélla camina, sin que, como era natural, llegaran á avenirse. Por nuestra parte, hubiéramos recordado á unos y á otros aquella conocida frase de la vecina tierra: *Ni tant de excess d'honneur, ni tant d'indignité*, al verlos ensalzar hasta las nubes, ó deprimir con acerado chiste, la obra en cuestión, confesando ingenuamente que nos habíamos quedado punto menos que en ayunas de ella, contribuyendo, y no poco, á tan nada halagüeño resultado, la vaguedad que en todo el Cuarteto reina, su tonalidad vacilante, y hasta, en ocasiones, su extraño y no definido ritmo.

Cuenta un biógrafo de Schumann, que el amor inmenso que éste profesaba á Clara Wieck (que más tarde había de ser su esposa), le hizo sentir, al ver el extraordinario talento musical que ella tenía, la necesidad de emprender los estudios técnicos del arte de la composición;

estudios que fueron harto agitados, pues la pasión se mezclaba á tal punto en ellos, que más que nada eran una especie de adivinación. Atribuye á esta causa los trozos débiles y los pasajes oscuros que en las obras de Schumann se encuentran, al lado de admirables arranques de pasión y de sentimiento, y de esplendores de expresión, en los cuales nadie, dice, le ha sobrepujado. Parece confirmar el fundamento de tal opinión el mismo Schumann, al estampar en una carta que en su música «hay algo de las luchas de mi espíritu en mis amores con Clara, y de los goces inefables é infinitos que me han proporcionado, porque todo ha tenido en ella su origen.»

Tal vez el Cuarteto de que venimos hablando responde á esas luchas y tormentos de que era víctima el corazón de su autor; tal vez al escribirle existieran ya latentes en él los gérmenes de la horrible enfermedad que, en edad bien temprana, le acarreó la muerte; tal vez su obra sea uno de esos idealismos de un soñador germánico: sea lo que fuere, es lo cierto que no es de las que se imponen desde el primer momento, y que no lleva ese sello de grandeza y de inspiración que en otras se siente, aunque no se explique, y que animan á descubrir con afán las bellezas de que están sembradas. En una palabra, entre el Schumann del Cuarteto que nos ocupa y el incomparable é inspirado autor de los *Lieder*, hay, ó mucho nos equivocamos, gran distancia; y más que entusiasmo, parécenos que aquél, en sus grandes obras, dado nuestro carácter meridional, sólo ha de producir una impresión de idealismo respetuoso que, posible es, vaya en aumento á medida que se profundicen y conozcan.

Nada más á propósito nos parece para dar idea en breves palabras de la Sonata en *re* (ob. 18), de Rubinstein, para piano y *violoncello*, y magistralmente tocada por los Sres. Tragó y Mirecki, que el juicio que, en general, hace de la música de aquél un sabio músico alemán. Las melodías de Rubinstein, dice, ó son de una belleza celestial, ó resuenan como los mugidos del Océano ó el fragor

de la tempestad. El consorcio de ambos elementos, hecho con singular acierto y maestría, es lo que constituye la obra de que hablamos, que tanto por su belleza intrínseca, cuanto por su interpretación, fué recibida con grandes aplausos.

Los Cuartetos en *re menor* y en *sol* (ob. 76 y 77), y la Sonata en *sol* (ob. 73) para violín y piano, de Haydn; la Sonata en *do sostenido menor* (ob. 27) para piano, y el Trío en *sol* (ob. 9), de Beethoven; el Cuarteto en *mi menor* (ob. 44) y el Trío en *re menor* (ob. 59), de Mendelssohn; el Quinteto en *do* (ob. 163), de Schubert, y el lindísimo Cuarteto en *re menor*, del insigne y malogrado bilbaíno Arriaga, han sido las obras que, á más de las mencionadas, se han oído en las sesiones dichas, y de las cuales ha sido espléndido coronamiento la consagrada el viernes último á Beethoven.

Nos falta tiempo y espacio para reseñarla; pero no dejaremos de decir que la *Sociedad de Cuartetos* puede y debe registrarla entre las más gloriosas de su corta vida artística. El *Septimino*, al cual el gran Beethoven miraba desdeñosamente en sus últimos tiempos, obra llena de inspiración, de melodía y de ciencia armónica; rico manantial de cuyas aguas no vacilaron en tomar y apropiarse otros genios del Arte, fué interpretado á maravilla. La perfecta unidad en el conjunto; el exquisito cuidado en los detalles; el colorido y el acento que en la mayor parte de las obras interpretadas hemos observado, y que revelan el acierto y el saber indisputables del eminente artista Sr. Monasterio, y la valía de los profesores que con él coadyuvan, de largo tiempo, á la noble empresa de difundir y propagar la música clásica, subieron de punto, si cabe, en la interpretación del *Septimino*, en la que también tomaron parte los señores Fischer, Font, Lucientes y Muñoz. Otro tanto puede decirse del Cuarteto en *mi bemol* (ob. 16), para piano é instrumentos de cuerda, en que el mágico violín de Monasterio y el indisputable talento del pianista señor

Tragó arrancaron atronadores aplausos, tributados también, con no menor entusiasmo, á la obra antes dicha.

Con ello debiera haber terminado sus sesiones por este año la *Sociedad de Cuartetos*, á la que enviamos nuestros sinceros plácemes por su gloriosa campaña artística, y muy en especial al eminente artista Monasterio; pero los abonados hicieron una manifestación pacífica en favor de Mozart, deseosos de oír de nuevo el gran Quinteto en *sol menor*, y con gran contentamiento de todos, convínose en ello, dándose cita con tal objeto para el viernes próximo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Mayo 1886.)

LXXII

LA PATTI—SARASATE

Dos artistas españoles, de cualidades excepcionales, de indiscutible mérito, y de notoria y reconocida importancia en el mundo musical, dicho sea en honra y gloria de nuestra tierra, han preocupado vivamente la atención del público madrileño en los últimos días; y no cumpliría yo, ciertamente, el deber que tengo contraído con los lectores de *La Ilustración*, si, dando de mano á otros asuntos (musicales, se entiende), no dedicara el presente artículo á hablar de ellos, verdaderas estrellas de primera magnitud en el Arte.

Al hacerlo en primer término, como la galantería y hasta el orden cronológico lo exigen, de la *diva* Adelina Patti, temiéndome estoy pueda creerse que, cediendo á antiguos hábitos y costumbres, comience por relatar su historia con más ó menos detalles. Tranquilícese aquél á quien tal temor hubiese venido á las mientes, y que, supuesto lo dicho, me guardaré bien de decir que sea infundado: la vida artística de la Patti es harto conocida de cuantos se ocupan del bello arte de la Música, y aquellos que la ignoren, no tienen más que hojear los volúmenes de este periódico, y en ellos encontrarán donde satisfacer, hasta cierto punto, al menos, su curiosidad (1), en la piadosa suposición de que la tengan.

Esto no quita que al revolver en mis libros y papeles cuanto referente á la Patti hay en ellos, y al tropezar con

(1) Véase cap. XXXII.

un artículo publicado no há muchos años en uno de los periódicos más serios y formalotes de la vecina República, no haya podido resistir á la comezón de dar una muestra de él, para regocijo de mis lectores, y como una prueba más que añadir, á las muchas que ya se conocen, de cómo se escribe la historia por los literatos franceses, cuando de España ó de los españoles se trata.

Dice el escritor aludido, que hallándose en Lisboa la Barili y su esposo el tenor Salvador Patti, donde obtenían grandes aplausos cantando la *Norma*, un día el médico que los visitaba, haciendo un juego de palabras, que podría ser de mejor ó peor gusto, pero que en el fondo encerraba una gran verdad, anunció á Polion que su compañera, la sacerdotisa de los druidas, se hallaba en estado *anormal*. A este aviso, el esposo, amante como el que más de su país, quiso que el fruto de su matrimonio viese, como él, la primera luz en Italia; y al efecto, rescindió tanto su contrata como la de su cónyuge, y arregló las maletas, emprendiendo el matrimonio la ruta hacia la madre patria, atravesando España al efecto. «El trozo de música que la signora Patti debía cantar (y aquí entra lo bueno, y por eso lo copio al pie de la letra) llevaba, sin duda, escrito á su frente: *allegro con moto*, pues que lo que llevaba dentro de sus entrañas se impacientaba, lo cual quiere decir tanto como que aún no había nacido y ya era voluntariosa. Tal vinieron las cosas, que fué preciso al matrimonio hacer alto á las puertas de Madrid, y allí vino al mundo la niña, *en una posada, á la que daba sombra un naranjo gigantesco*, sobre cuya rama más alta cantó un ruiseñor, como se dice en la canción de Malborough. La niña le escuchó y lanzó un vagido á la octava, y el padre, al observar lo afinado de su chillido, se estremeció de gozo; después la hizo bautizar con los nombres de Adela, Juana y María, y pocos días después continuaba toda la familia el viaje á Italia.»

Pase por el *lapsus calami* de llamar la Barili á la madre de la recién nacida, cuando su nombre era Catalina

Chiesa; pero eso de convertir la humilde casa de huéspedes de la calle de Fuencarral, núm. 6, donde la familia Patti se albergó, y en la cual vivían por entonces varios cantantes de ópera italiana, en una posada; suponer á ésta cobijada á la sombra de un gigantesco naranjo, y hacer que el primer grito de la chiquilla respondiera á la octava al canto del ruiseñor, colocado en la cima de aquel árbol, tiene más bemoles que cuantos la Patti ha podido lanzar de su privilegiada garganta en todos los años que lleva cantando por esos mundos.

Esto dicho, y viniendo, como diría un sabio, al actual momento histórico, diré á mis lectores que en tiempos no lejanos aún, brilló, también como estrella de primera magnitud en el Arte, la famosa cantante Enriqueta Sontag. Cuando se hallaba en el apogeo de su gloria, el matrimonio que contrajo con el Conde de Rossi la hizo retirarse de la escena, hasta que reveses de fortuna, sufridos por los cónyuges, la hicieron volver á la vida artística, en que no sólo laureles había cosechado. Pues bien: á su reaparición en el teatro, que, si la memoria no me es infiel, fué por los años de 1848, uno de los que por aquel entonces ejercía la crítica con más autoridad, dijo de ella lo siguiente: «En medio del magnífico conjunto de vocalizaciones de todas clases que despliega ante sus admiradores, son de admirar, sobre todo, la limpieza de sus escalas cromáticas y el brillo de los trinos, que centellean como rubíes colocados sobre un fondo de terciopelo. Cada una de las notas de esas largas espirales, resalta como si hubiera sido dada aisladamente, uniéndose á la que le sigue de una manera imperceptible y delicada; y todas esas maravillas se realizan con una gracia admirable, y sin que en la mirada de la artista se note la menor nube de tristeza, causada por el esfuerzo que pudieran costarle. El grito patético no puede escaparse de aquellos delgados labios en que brillan la morbidez y la sonrisa de la gracia; la explosión del sentimiento jamás viene á alterar las líneas de su rostro, ni á colorear de

púrpura su tez. La chispa eléctrica, al atravesar su corazón, no enciende jamás el fuego divino, ni hace estallar las grandes tempestades de la pasión.»

He aquí, en mi sentir, el juicio más imparcial que de la Patti pudiera hacerse, después de haberla oído el no muy variado repertorio que ha cantado en los conciertos del teatro de la Zarzuela y motiva estos renglones. Dícese que las variantes que en el aria de la *Semiramis* ha hecho, le fueron aconsejadas y aun escritas por el mismo Rossini; pero aun cuando así fuera, es lo cierto que la *diva* no imprime á aquella hermosa música todo el sello de grandiosidad que tiene, ni en su manera de decir la hay el acento de la pasión que arrastra y conmueve; así como en el *Ave María* no se percibe, al menos tal como el oyente quisiera, todo el sentimiento de que la melodía de Gounod está impregnada, y que otros artistas, también de gran fama, han hecho resaltar, en mi sentir, con más fortuna. En cambio, en el aria de la locura de la *Lucia*, más aún en la de Rosina del *Barbero de Sevilla*, y, sobre todo y ante todo, en las canciones *Il Baccio*, *Il Echo* y *Si vous n'avez rien à me dire*, en que despliega todas las seducciones de la gracia y las riquezas de una vocalización prodigiosa, la Patti es admirable de todo punto; y aun cuando un espíritu observador y descontentadizo echase de menos alguna vez aquella extrema claridad y redondez en los sonidos agudos, que años atrás tenía y causaban verdadero asombro, la maravillosa flexibilidad de su garganta, la valentía y seguridad en el ataque de las notas, aun las más altas, y la gracia y encanto de su voz y de su manera de decir, cualidades que en alto grado posee, bastan y sobran para obtener el renombre que goza en el mundo musical, y la hacen ser digna heredera de las tradiciones y glorias de la Sontag, la Manvielle Fodor y la Damoreau, que por los mismos caminos alcanzaron tanta fama.

Aquí daría por terminado este punto, si el temor de que mi silencio pudiera traducirse por aprobación más ó

menos indirecta á lo que tan justa censura ha merecido de la gran mayoría de la prensa, eco fiel, en esta ocasión, de la opinión pública, no me obligara á ocuparme de ello. Dicho se está que me refiero á la carestía de las localidades del teatro donde se han verificado los conciertos de la Patti, y causa determinante, según dicen, de las manifestaciones de desagrado de que aquélla ha sido objeto en más de un teatro de nuestras capitales de provincia, y no ciertamente de las más pobres. No repetiré aquí, por sabidas, cuantas consideraciones se han hecho á este propósito, atinadas y justas las más de ellas; pero sí diré que las exageradas exigencias de los artistas, que han traído como consecuencia natural el que ni San Petersburgo, ni Londres, ni el mismo París tengan ya teatro de ópera italiana, y que los que aún los conservan estén amenazados de seguir el mismo derrotero; y el immoderado deseo de ganancia de los empresarios, que aquí, y no sólo aquí, ha producido en las funciones en que la Patti ha tomado parte, un retraimiento merecido por parte del público, que no comprende, ni es fácil que comprenda (pues la cosa no tiene explicación satisfactoria), por qué se le exige por oír cantar tres ó cuatro piezas á un artista, por privilegiado que sea, una cantidad relativamente crecida, traerán, si no hay enmienda, en plazo más ó menos breve, la completa decadencia del arte lírico italiano, que morirá á manos de los mismos que debían tener más interés en sostenerle y fomentarle.

Doblando ahora la hoja, y después de lanzar el característico *¡Hoch!* con que, al decir del maestro Vázquez, saludan á Sarasate todas las orquestas de Alemania cuando ante ellas se presenta, hablemos de este sér privilegiado, que, artísticamente se entiende, tiene, á mi ver, no pocos puntos de semejanza con la encantadora *diva*, y cuyo nombre tanta resonancia tiene en el mundo músico.

Desde los tiempos en que Scudo, dando cuenta de un concierto en el Conservatorio de París, lacónicamente

decía: «después un discípulo de Alard, el Sr. Sarasate, ha ejecutado con talento varios fragmentos de un concierto de violín, de Viotti,» hasta los presentes días, en que aquél se ve aclamado y festejado por todas partes, y su llegada á cualquier ciudad alemana es mirada allí como un acontecimiento, hay un mundo de distancia. Llamado aquí por la *Sociedad de Conciertos* para reanimar sus sesiones, Sarasate ha tomado parte en dos de ellas, hasta el momento en que escribo estas líneas, poblando la sala donde aquéllos tienen lugar (y á la cual más de una vez he aplicado, allá en mis adentros, los conocidos versos de Rodrigo Caro á Itálica), y alcanzando un gran triunfo, que, á no dudar, habrá satisfecho el corazón del eminente artista.

Los *Conciertos* para violín, de Beethoven, Mendelssohn y Max-Bruch (obras 61, 64 y 26 respectivamente); unos aires húngaros, *Zigeunerweisen*, del mismo Sarasate; un *Rondó caprichoso*, de Saint-Saens; una *Rapsodia*, de Auer; un *Nocturno*, de Chopin, y una *Mazurca*, de Zarzycki, amén de varias piezas características españolas, de dudoso mérito como composición, he aquí lo que hasta ahora ha hecho oír el notable violinista español.

Obra maestra en su fondo y en su forma el *Concierto* de Beethoven, su primero y último tiempo tienen el sello de grandiosidad que caracteriza las obras de este gran genio, al par que el *Adagio* es una página admirable de ternura y de sentimiento, no fácil de describir. Tocado con gran pureza y maestría por Sarasate, en especial el *Allegro* y el *Rondó*, arrancó nutridos aplausos, sobre todo en la cadencia de aquél, compuesta por nuestro compatriota, y en la que, guardando religioso respeto al carácter y al estilo de la música beethoveniana, al punto de tomar por base el tema del dicho *Allegro*, ha tejido un admirable conjunto de dificultades sorprendentes de mecanismo, vencidas á maravilla y con gran admiración del oyente. Más conocido, y también más al alcance de

éste, el *Concierto* de Mendelssohn, ha sido interpretado, asimismo, por el artista de que voy hablando, con rara perfección, sobre todo el final, chispeante de gracia, en que hizo alarde de su agilidad, del absoluto dominio que del arco tiene, y de su exquisita elegancia en la manera de decir; así como el *Concierto* de Max-Bruch, obra interesante bajo todos conceptos, vigorosa, dramática y erizada de dificultades, y en cuya interpretación raya aún, á mi modo de ver, á más altura que en las dos anteriormente citadas.

Sarasate, á quien en estas obras clásicas, sobre todo, se admira, en las de género encanta y seduce de tal modo, que difícil es superarle: tal sucede con el *Nocturno*, de Chopin; el *Rondó caprichoso*, de Saint-Saens; la *Mazurca*, ya citada, de Zarzycki, y los *Aires húngaros*, en que despliega toda la elegancia, la gracia y la exquisita delicadeza que tiene, y que, unidas á su maestría, son, á no dudar, sus notas características.

En cuanto al artista, la *vox populi*, y el entusiasmo con que en todas partes es acogido, dicen más que cuanto pudiera expresarse. Conocedor y maestro de todos los recursos y de todos los secretos del violín que en sus manos tiene, arranca de él sonidos purísimos, desde las notas más graves hasta las más agudas, sin que jamás se note la menor vacilación en el ataque de la cuerda, y vence con facilidad sorprendente todas las dificultades, pudiéndose decir de él lo que de otro famoso artista del mismo género, escribía años hace un notable escritor: «Pasea triunfalmente el arco de su violín sobre las cuerdas agitadas por su mágico poder;» y canta con aquél, cual se decía de Sivori, como un niño, *che piangendo e ridendo pargoleggia*. Así, sobre todo, repito, en las obras cuya nota característica es la gracia y la elegancia; en su delicada composición, *Zigeunerweisen*, que es una verdadera filigrana, y en el *Nocturno* de Chopin, en el *Rondó* de Saint-Saens, y en la *Mazurca* de Zarzycki, Sarasate es admirable de todo punto, y justísimos los atro-

nadores aplausos con que ha sido acogido por el público madrileño, asombrado, seducido y arrastrado, más que conmovido, por el sumo Arte y la rara perfección de su ilustre compatriota.

Los conciertos en que ha tomado parte, visto lo que ya va escrito, serán materia de otro artículo, si Dios quiere, y los lectores de *La Ilustración* no lo llevan á mal.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Marzo 1886.)

LXXIII

GUILLERMO TELL

«Rossini, dice Mery en el discreto prólogo que escribió al libro de los hermanos Scudier sobre aquel grande hombre, «ha cantado en el *Guillermo Tell* la tierra, con sus alegrías, sus placeres, sus lamentos, sus triunfos, sus gracias, sus horrores, sus resplandores y sus tinieblas; no dejando ya en este himno prodigioso nada nuevo que decir á los que vinieran después de él.» «Si no hubiera escrito más que el *Guillermo* y el *Moisés*, añade más adelante, ellos solos le hubieran bastado para ser el asombro de las edades que han de sucedernos.»

Con efecto: entre el cúmulo de obras que escribió el genio más grande del arte músico en nuestro siglo, que tal puede y debe considerarse á Rossini, el *Guillermo Tell* aparece como la más seriamente pensada y más admirablemente concebida y escrita; y con sobradísimo fundamento ha podido sentar Mery la afirmación que queda hecha, como asegurarse por un respetable crítico que la dicha ópera era un manantial inagotable de Arte y de ciencia musical, donde una generación entera de músicos podía recabar su respectiva porción de melodía y armonía, para ganar fama y dinero; donde se encontraban todos los acentos posibles de la pasión y del afecto, todas las situaciones dramáticas, los modelos más acabados del canto y de la instrumentación, y en la que todas sus páginas eran una norma y un consejo.

Este prodigio de la inspiración y del saber, cuyo brillo y frescura en nada ha empañado el transcurso de los

años; esta ópera, siempre hermosa y siempre nueva, fué el canto del cisne de su inmortal autor, hasta el punto de que críticos de tanta nota como Fetis no vacilaban en afirmar que en ella se mostraban en una misma persona el hombre nuevo y el hombre viejo; que era clara prueba de cuán fútil era tratar de medir el alcance del genio, y que allí se abría Rossini un nuevo camino, mostrando que el que había sabido modificar su estilo como él lo había hecho, podía multiplicar sus prodigios, y dar pasto, por largo tiempo aún, á la admiración de los verdaderos amantes del arte musical. Augurio harto fundado, pero que, contra todo lo que de esperar era, no se cumplió, por el mutismo en que se encerrara el gran maestro apenas la escribiera; mutismo del cual no se ha dado explicación satisfactoria hasta ahora, y que sólo, puede decirse, rompió en los últimos tiempos de su vida, con la admirable *Misa solemne*, dedicada á la Condesa de Pillet-Will.

Contaba Rossini la edad de treinta y siete años, cuando el Académico Jouy, que ya le había escrito el poema de *Moisés*, le entregó el del *Guillermo Tell* (cuyo acto segundo era obra de Bis), los cuales no eran otra cosa, según Castil-Blaze, que una pésima traducción de un libreto de Tótola, el primero, y una mala copia de un drama de Schiller, el segundo; y ambos, al decir de aquél, con el pintoresco estilo que le caracterizaba, dos plagas de Egipto que la musa del poeta había hecho caer sobre las gentes amantes del Arte.

Provisto del libreto, que si abundaba en situaciones dramáticas y tenía interés en los dos actos primeros, no sucedía lo propio en los restantes (que no están, ciertamente, á la misma altura que aquéllos), y llenos unos y otros de detestables versos, marchó Rossini al castillo de Petit Bourg, propiedad del famoso Aguado, Marqués de las Marismas, íntimo amigo y protector suyo; y allí, dedicado en la apariencia á sus ejercicios favoritos, la caza y la pesca, pero en realidad absorbido con la composi-

ción de la ópera, en el término de seis meses, sobrado largo en quien, como él, era nota característica la asombrosa facilidad de idear y escribir (lo cual prueba todo el interés y la importancia que á ella le daba), escribió el *Guillermo*, ó más bien, apuntó las indicaciones necesarias para después trasladar ya en partitura la ópera, que compuesta y acabada hasta en sus últimos detalles, tenía en su mente, según más de una vez dijo al enseñarle, ya en París, los cuadernos de notas tomadas en el campo al respetable músico é íntimo amigo suyo, Don Santiago Masarnau, de cuyos labios lo he oído, y á quien debo ésta y alguna otra curiosa noticia acerca del modo y manera como se escribió la inmortal obra rossiniana.

Aun cuando el veraz dicho de este fiel testigo bastaba para creerlo así, existen dos testimonios en comprobación de ello, los cuales alejan toda sombra de duda sobre el particular pudiera haber. Es el uno, la carta de Rossini, publicada años después por la *Pall Mall Gazette*, en la que, respondiendo á otra en que se le preguntaba cuál era el momento más oportuno para componer la *obertura* de una ópera, entre otras cosas decía: «He compuesto la del *Conte Ory* estando de pesca, con los pies metidos en el agua, y hablándome Aguado de asuntos financieros de España. *La del Guillermo fué escrita en circunstancias casi, casi idénticas.*» Es el otro, la aseveración de la Marquesa de las Marismas á un respetable amigo mío, de que hallándose una noche Rossini jugando al tresillo en Petit Bourg, la dijo que acababa de idear un *trío* para el segundo acto de la ópera que traía entre manos, hecho que, aunque asombroso, tenía ya precedentes en la historia del Arte, pues sabido es que más de una obra maestra de las que inmortalizaron al autor del *Don Juan*, las compuso éste mientras parecía más interesado en una partida de billar, que era su diversión favorita.

No cabe, pues, duda alguna que cuando Rossini, encastillado en su cuarto del boulevard Montmartre, nú-

mero 10, cuya puerta sólo se abría al célebre tenor Nourrit y al sabio Masarnau, puso la pluma sobre el papel para escribir la partitura del *Guillermo*, tenía, como dice uno de sus más ardientes admiradores, ya en su mente «toda aquella iliada, en que la luz melódica se difunde en esplendorosas nubes,» y sabíase de memoria todas las melodías, todas las combinaciones armónicas, y hasta el brillantísimo ropaje de instrumentación con que las vistiera.

Y he aquí cómo se explica la asombrosa y perfecta unidad de estilo que en el *Guillermo* existe; la manera admirable como están delineados los personajes y los caracteres; el alto vuelo que en él toma la inspiración de Rossini; la verdad y belleza de los recitados, dignos de ponerse en parangón con los de Gluck; la brillantez y colorido de la instrumentación, y el importante papel que representa en el drama; la expresión felicísima que en él hay, según Bertrand, del país montañoso, y que hace ver al compositor como absorbido por la contemplación de la naturaleza grandiosa é imponente en la cual se desarrolla la conspiración de Rutli, la más espléndida expresión musical del patriotismo, y haciendo resonar los cantos de aquellas montañas; y la maravillosa facilidad, en fin, con que el maestro iba trasladando al papel sus ideas, sin detenerse ni corregirse jamás, al decir de Masarnau, testigo presencial de ello.

Y aquí viene como de molde hacer notar á los ardientes entusiastas de la escuela wagneriana, aun á riesgo de excitar sus iras ó desvanecer una de sus más acariciadas ilusiones, que el tan cacareado *leitmotive* ó melodía característica, de cuyo invento hacen gala ó poco menos, Rossini le puso en práctica con más alto vuelo y maestría en la ópera de que voy hablando. Un musicólogo distinguido, el belga Vander Straten, en un curioso libro que no há muchos años dió á la estampa, con el título de *La melodía popular en la ópera Guillermo Tell*, prueba, con ejemplos y datos irrecusables, que en todas

las situaciones de ella vense, ya copiados textualmente, ya en fragmentos, asimilados de modo sorprendente, los característicos *Ranz des vaches*, ó cantos de los pastores suizos, ya el publicado por Zwinger, ya el popularizado y transcrito por Rousseau con el nombre de *Corne muse*, ya el que se canta en el cantón de Vaud, ya el de los aldeanos de Osmond, ya el de los vaqueros de los Alpes ó del cantón de Friburgo, justificando de paso la idea que apunté al principio de este artículo, de que en la obra rossiniana se hallan, ya en germen, ya desenvueltos, cuantos adelantos se han pretendido hacer en la moderna música dramática.

Sería cuento de nunca acabar, ó, al menos, alargaría más de lo debido las dimensiones de este artículo, si á reseñar fuera todos los detalles de la composición del *Guillermo*: por ello me concretaré á hablar del famoso terceto, y á referir á mis lectores la treta de que su autor se valió para que la ópera no fuese puesta por la censura en severo entredicho.

Cuenta Quicherat, en la *Vida* que de Nourrit escribió, y con referencia á un amigo suyo, el cual le dijo haberlo presenciado, que un día en que el gran tenor no se hallaba en su casa, presentóse allí Rossini con unos papeles de música en la mano. «Siento mucho—dijo á la mujer de Nourrit—no encontrar á Adolfo. He aquí el terceto que he escrito, y del cual espero quedará contento. Ya verá que hay en él unas *pequeñas notas* hechas para él expresamente.» Con perdón sea dicho de Quicherat, paréceme que la cosa no pasó del modo que contado queda, sino como verán ahora mis lectores, y rezan mis apuntes del relato que Masarnau me hizo. Hallábanse éste y Nourrit en el cuarto de estudio de Rossini, contemplando silenciosamente cómo éste, de pie delante de un alto pupitre, y consultando de cuando en cuando el cuaderno de apuntes que tenía delante, sin darse un punto de reposo llenaba de notas la partitura, cuando, volviéndose hacia ellos el gran maestro, les dijo: «Vamos á

probar este terceto que acabo de escribir;» y sentándose al piano, y á sus lados Masarnau y Nourrit, éste con su hermosa voz y aquéllos con la que Dios les dió, y que, según parece, dejaba mucho que desear, le cantaron, quedando asombrados de tan hermosa como imperecedera página musical. ¡Qué extraño tiene que el biógrafo de Nourrit afirme luego que éste la estudió con verdadero ahinco, porque aunándose en ella todo lo que el amor filial tiene de más tierno, con lo que el amor de la patria puede inspirar de más apasionado, veía en su gran inteligencia, y con el entusiasmo artístico de que estaba dotado, la ocasión más propicia de desplegar todo el tesoro de sus grandes facultades!

Y el *Guillermo* concluyó de escribirse, y se ensayó, y ya se pensaba en el día en que había de ponerse en escena, cuando el famoso Dr. Veron se presentó en casa de Rossini, á decirle que su obra excitaba á la revolución desde el *allegro* de la sinfonía (en la cual el maestro había querido, en efecto, pintar la sublevación de la Suiza); y visto que la censura había prohibido en el *Roberto el Diabolo*, que espada en mano cantasen:

*Chacun pour soi,
Et Dieu pour tous,*

obligándoles á decir:

*Chacun pour Dieu,
Le ciel pour tous,*

temía, y no sin razón, que en la nueva ópera no se anduviesen con enmiendas, sino que la prohibiesen en redondo, en lo cual no andaba desacertado el doctor, prediciendo, por lo menos, lo que después sucedió en el reino Lombardo-Veneto, donde fué preciso adaptar la música á otro argumento y otro libro, que llevó por título *Guglielmo Wallace*. Rossini no se desconcertó por la no-

ticia: sin dar la menor respuesta, vistióse de etiqueta, y marchando acto seguido al Palacio con la partitura, la dedicó á Carlos X, que se lo agradeció sobremanera; y contento y satisfecho de su habilidad diplomática, fuese después á tranquilizar á Veron y activar la pronta representación de la ópera, acontecimiento artístico que tuvo lugar en la noche del 3 de Agosto de 1829.

Vengamos, que ya era hora, á los tiempos presentes, ó sea á la presentación en el regio coliseo y en la ópera dicha del tenor Tamagno, cuya nombradía se ha acrecentado últimamente al saber que es uno de los factores importantes con que cuenta Verdi para su nueva ópera *Iago*. Discípulo de Pedrotti, amigo predilecto de Ponchielli, el autor de la *Gioconda*, cuya muerte llora Italia al presente, y de brillante carrera artística, el nuevo tenor, por más que luchara, y no con ventaja ciertamente, con el recuerdo de Tamberlick, inimitable en el *Guillermo*, ha alcanzado y merecido grandes aplausos, debidos especialmente al hermoso timbre de sus notas altas, en las que no tiene igual; á la valentía y facilidad admirables con que las emite, y á la clara pronunciación que tiene, y debieran imitar cuantos aspiran á ser maestros en el *bel canto*. Cierto es que al lado de tales cualidades, de gran valer sin duda alguna, un espíritu descontentadizo podría notar que el timbre de la voz de Tamagno, salvos, como he dicho, los sonidos agudos, no es ni con mucho tan simpático como en aquéllos, y un tanto cuanto nasal, así como que en su correcta manera de decir, se nota más fuerza y vigor que sentimiento y expresión; pero sería injusto desconocer que si no tiene aquellas «lágrimas en la voz,» que los que nos precedieron decían encontrar en la Malibrán y en Nourrit, y en más recientes tiempos se admiraban en Tamberlick, salió airoso y mereció justos aplausos en los sublimes acentos de dolor con que llora Arnaldo la muerte de su padre á manos de los opresores de su patria; en el admirable *trío* del acto segundo, trozo capital de la ópera, no

sólo para Rossini, sino para el artista de que voy hablando. Menos apasionado en su *duo* con Matilde, lo cual nada tiene de extraño dado lo poco que ésta debió animarle, obtuvo también grandes aplausos en el *allegro* del aria final, con que, no sé por qué, se hace terminar la ópera, mutilando de tal modo el acto cuarto, que encierra páginas de gran valer. En suma: el Sr. Tamagno, sin obscurecer otros artistas de valía, es un excelente cantante, y justa la favorable y lisonjera acogida que le ha hecho el público madrileño.

También merece elogio el Sr. Uetam, por lo airoosamente que ha salvado el recuerdo de un cantante y actor de gran mérito, el inolvidable Selva, y aun el Sr. Pandolfini, que en lucha abierta con los estragos que la mano destructora del tiempo ha hecho en su voz, y acudiendo á recursos, alguno no muy apropiado ni del mejor gusto, ha interpretado el papel de libertador de la Suiza. En cuanto al sexo femenino, un respetuoso silencio expresará á mis lectores mucho más que cuanto pudiera decirles; siendo dignos de encomio los coros, y dejando que desear la orquesta, en punto á colorido, al interpretar la interesante parte que en la dicha obra tiene.

Y esto me conduce á decir por centésima vez, que si el Teatro Real ha de corresponder de verdad á la fama á que se aspira que tenga, en obras de la importancia del *Guillermo Tell*, del *Don Juan* y de *Los Hugonotes*, y tantas otras, que hoy están consideradas como verdaderos monumentos del arte lírico-dramático, debería aspirarse á interpretarlas de la manera más perfecta que fuera dable, ya buscando la posible igualdad en el valer de los artistas á quienes se encomendasen, ya ensayándolas con esmero y cuidado repetidas veces, y no haciendo tan sólo rápidas y poco atentas lecturas, fiados todos en el conocido axioma que corre entre la gente música, de ensayo malo, representación buena; ya procurando, cada uno en la medida de sus fuerzas, contribuir á que aquélla fuese digna del valer y renombre de la ópera.

¿Servirá de algo, en lo sucesivo, esta indicación? Té-
mome que no, y que lo dicho será una predicación más
en desierto, con la consecuencia lógica y natural que reza
el refrán.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Abril
1886.)

LXXIV

ESLAVA

SU VIDA Y SUS OBRAS

Conferencia leída en la velada dedicada á este insigne maestro en la Escuela Nacional de Música y Declamación, la noche del 1.º de Mayo de 1886.

El 23 de Julio de 1878 exhalaba su último aliento en una modesta casa de la cercana calle de San Quintín, el sabio y por tantos títulos respetable maestro Eslava. Abatido su espíritu de luengos años, presa su cuerpo de lenta y avasalladora enfermedad, vió acercarse la muerte con la conciencia serena que da una vida entregada en absoluto al divino Arte en que tanto renombre había alcanzado, y al alivio y socorro del infortunio, que nunca en balde llamó á su puerta.

Al siguiente día, el humilde cortejo fúnebre que conducía su cadáver á la mansión de los muertos paraba á la puerta de esta Escuela, y su digno Director, rodeado de todos los profesores de ella y gran número de sus alumnos, colocaba una corona sobre el féretro, en triste señal de admiración y respeto; y al llegar al cementerio, los discípulos del eminente Eslava nos disputábamos, con el llanto en los ojos, la honra de llevar sobre nuestros hombros el ataúd que encerraba los restos del maestro querido y respetado, del amigo fiel y cariñoso, de una de las glorias más legítimas y envidiables de la España de nuestros días.

Hoy, por loable iniciativa del Sr. Arrieta, los discípulos y admiradores de Eslava, y los profesores y alumnos de esta Escuela, nos reunimos á rendir justo homenaje á la memoria de aquel grande hombre; á mostrar varias de las riquísimas joyas que adornan su corona de artista, y le colocan en la historia del Arte, no vacilo en decirlo, como el primer compositor de música sagrada del presente siglo en nuestra patria; y á dedicar entusiasta y respetuoso recuerdo al profundo didáctico, cuyo espíritu aún vive aquí, cuyo recuerdo alienta, y cuya imagen, presente á nuestros ojos, parece que aún tiende su mirada cariñosa sobre la juventud que puebla estas aulas, y á la que dedicó no poca parte de su vida y de su profundo saber.

Aún vibran en nuestros oídos los ecos de su música severa é inspirada; estáis, á no dudarlo, impacientes por conocer ó saborear de nuevo la que en breve va á interpretarse: por eso, y acordándome de la sabia sentencia esculpida en el viejo púlpito de la iglesia de Mondragón, que aconseja al predicador *diga poco y bueno*, al presentar mi modesta ofrenda, reseñándoos la vida de D. Hilarión Eslava, procuraré cumplir la primera parte del consejo, ya que la insuficiencia de mis fuerzas, que no basta á contrarrestar un buen deseo, haga me sea imposible obedecer, como quisiera, la segunda.

* * *

Paseábase una tarde el Rector del Colegio de infantes ó niños de coro de la Catedral de Pamplona por las márgenes del río que baña los alrededores del pequeño pueblo de Burlada, situado á corta distancia de la capital del antiguo reino de Navarra. Llamóle desde luego la atención un muchacho de corta edad, pero de varonil aspecto é inteligente mirada, que con otros estaba jugando, y cuya argentina voz descollaba sobre las de los demás. ¿Hay aquí muchos remolinos?—le preguntó aquél. El chico,

sin responder, desnudóse en seguida, se arrojó al agua, y nadando con intrepidez, empezó á marcar á su interpe-lante los sitios peligrosos del río.

—¡Qué lástima!—dijo el Rector á un amigo que le acompañaba:—este chico sería un excelente niño de coro; ¡pero si los crían como salvajes! ¡No sabrá leer siquiera!—Oyó el chico aquel expresivo *aparte*, y sin detenerse contes-tó:—Sí, señor: sé leer, escribir y contar.—Acto continuo saltó á la orilla y presentóse delante de aquél, como para demostrarle que estaba pronto á justificar la veracidad de sus palabras. Sonrióse el bueno del Rector, y le indicó que cantase algo de lo que supiera. El muchacho em-pezó á cantar una *jota*, que pronto suspendió. Ignorante aún del significado de muchas palabras, había escogido una copla de género tan verde como la alfombra de hier-ba que pisaban, y que los honestos oídos del capellán no permitieron acabar. ¿Quisieras ser *infante* de la Cate-dral?—le dijo.—El joven Eslava, que había visto á éstos varias veces en su pueblo, y los consideraba como seres superiores á él, halló en la pregunta que le dirigían, y no se equivocaba ciertamente, el *summum* de su felici-dad, y de acuerdo con el Rector, se propuso transmitir la petición á sus padres. Estos, de honrada pero modesta fortuna, pensaron de distinta manera: veían en su único hijo varón el continuador de su patrimonio, é inútiles fueron cuantos ruegos hizo el muchacho para que le lle-varan á Pamplona.

Pasóse algún tiempo, y el joven Eslava había perdido por completo sus ilusiones, cuando la falta de niños de coro en la Catedral, y la necesidad de cubrir las vacan-tes, encaminaron los pasos de D. Mateo Jiménez (que éste era el nombre del Rector) á la escuela del pueblecito de Burlada. Hizo allí cantar á los muchachos, y ya per-dida la esperanza de encontrar lo que buscaba, acor-dóse de aquel niño con quien había hablado junto al río; preguntó por él al maestro, y antes que éste contestase, Eslava, dando un brinco capaz de dar envidia al mejor

gimnasta, se encontraba delante del capellán. Quiso éste que cantase la escala, y el muchacho con tal fervor lo hizo, que, acompañando la acción á la voz, iba subiéndose maquinalmente los pantalones, de tal modo, que al entonar la última nota ascendente se encontraba de puntillas y en calzón corto. Quedó de hecho convenido su ingreso en el Colegio de infantes, previo el permiso paterno, alcanzado al fin á fuerza de ruegos y súplicas del interesado, quien muy luego tenía el gusto de ver al Rector inscribir en el libro de niños de coro el nombre de MIGUEL HILARIÓN ESLAVA Y ELIZONDO, nacido en Burlada el 21 de Octubre de 1807.

De rápida inteligencia, clarísimo talento, de instinto músico admirable, y con amor al estudio como pocos, pronto sobresalió Eslava entre sus compañeros, aprendiendo en breve tiempo el solfeo, que le enseñó el susodicho Jiménez; luego el piano y el órgano, bajo la dirección de D. Julián Prieto, y el violín, hasta el punto de ser nombrado violín de la Catedral en 1824; y mientras en el Seminario cursaba las Humanidades, la mayor parte de su tiempo le absorbían la armonía y la composición, en cuyos misterios le iniciaba el mismo Prieto, completando sus conocimientos en las lecciones que más tarde le diera el maestro de Calahorra, D. Francisco Secanilla.

Vacante en 1828 el magisterio de capilla del Burgo de Osma, Eslava le obtuvo, previa oposición, aprovechando su residencia en aquel punto para cursar la Filosofía y ordenarse de diácono. Pasó no mucho tiempo cuando el Cabildo sevillano anunció los ejercicios para proveer la plaza de Maestro de capilla de la Catedral hispalense. Eslava hizo los suyos en el Burgo, y poco tiempo después la población sevillana acudía á la Catedral para oír las composiciones presentadas. La de nuestro maestro mereció aplauso unánime, pero de nada sirvió; nada tampoco que el Jurado declarase que el trabajo enviado del Burgo de Osma merecía el primer lugar, y nada que

una de nuestras más grandes glorias literarias del presente siglo, el entonces canónigo de aquella Catedral D. Juan Nicasio Gallego, dijera juzgando las obras presentadas, en una décima que corrió profusamente por Sevilla:

La de Gerona es marcial,
 La de Segorbe mezquina,
 Sin fuego la Salmantina,
 La de Segovia tal cual.
La de Osma es original,
Muy patética y sagrada;
 La de Valencia, copiada,
 Para el teatro asombrosa;
 La de Barbastro no es cosa,
 Aunque su final agrada.

Ajenas influencias pospusieron el mérito á la intriga, y nuestro maestro, que no tenía amigos ni favorecedores, que se había presentado sólo con su innegable mérito, tuvo motivos para recordar aquella máxima del Príncipe de los Ingenios: «El primer lugar al favor, el segundo al mérito,» contentándose con la victoria moral sobre sus competidores. Vacante no mucho tiempo después dicha plaza, aquel Cabildo tuvo el buen acuerdo de llamar á Eslava para que la ocupase, enmendando así su pasado yerro. Allí se trasladó aquél en 1832, recibiendo á poco las órdenes del presbiterado.

La residencia de Eslava en Sevilla, su segunda patria, fué para él y para el Arte de grandísimo provecho. El estudio profundo y concienzudo que hizo de las obras de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII que guarda aquel riquísimo archivo, al par que el de los clásicos extranjeros, y á lo cual consagraba largas vigiliás; el imponente aspecto de la Catedral sevillana; el ostentoso y severo aparato con que en ella se celebraban los misterios de nuestra sacrosanta religión, conmovieron hondamente su alma, imprimiendo nuevo y seguro derrotero

á su inspirada mente. Solo, abrumado en profunda meditación, Eslava pasaba horas enteras bajo las majestuosas bóvedas de aquel grandioso templo, y su alma despedía las dulcísimas armonías de que se ven impregnadas las obras que escribió por aquel entonces, y son hoy una joya más de aquel preciado archivo. Eslava no podía olvidar que él era sucesor de Guerrero, de Morales y de tantos otros que forman parte de la brillante pléyade de compositores españoles de los pasados siglos, por desgracia aún no bastante conocidos y apreciados, y su genio le decía que era posible dar un paso más en la senda que aquéllos habían emprendido. Unir á la severidad y corrección de la frase armónica el encanto de la melodía, haciéndola brillar en primer término; dar verdad, expresión y colorido á la composición, sin perder la severidad de la forma: he aquí lo que se propuso y lo que realizó á maravilla. De entonces datan, entre otras producciones que brotaron de su pluma, sus *Miserères*; sus *Misas con pequeña orquesta y órgano*, aprovechando ingeniosamente los grandes recursos de los dos magníficos que aquella Catedral encierra, y los *Villancicos de los báiletes de los Seises*, en la festividad y octava del Corpus, en los que, salvando el grave escollo de darles un tinte profano, que alejara á otro mundo y á otras ideas los oyentes (á lo que se prestaba, y no poco, el ritmo de la composición), Eslava supo revelar con su música la tierna é infantil adoración de aquellos inocentes niños ante su Dios.

Corría tranquilamente la vida de nuestro maestro, entregada por completo al estudio y á la enseñanza gratuita de la música, en la que preparaba los elementos del *Método de solfeo* que más tarde publicó con general aplauso, cuando nuestras revueltas políticas vinieron á turbarla. Privado de sus rentas el Cabildo, nuestro maestro vió reducida su prebenda á la exigua cantidad de 400 ducados: forzoso era tomar un partido, y Eslava no vaciló; sentía dentro de sí el fuego de la inspiración, y se

lanzó al género dramático, para el cual sus anteriores ocupaciones habían sido valladar insuperable, escogiendo para sus óperas poemas que no desdijeran del sagrado carácter de que estaba revestido.

Las Treguas de Tolemaida, El Solitario y Don Pedro el Cruel, estrenadas en el teatro Principal de Cádiz en 1841, corrieron bien pronto todos los de la Península, no sin que su autor cosechase, al par que aplauso y fama, disgustos y sinsabores sin cuento, nacidos, de un lado, de los escrúpulos del Cabildo sevillano, que, con nimio criterio, no veía con buenos ojos el camino que su Maestro de capilla había emprendido, llevado por aquella «venturosa necesidad, que es madre de la virtud y el mejor estímulo de los grandes talentos;» y del otro, de la actitud reservada, cuando no hostil, con que le recibieron gran parte de los que cultivaban el divino Arte en la corte, cuando á ella vino para dirigir los ensayos del *Solitario*, que al fin se representó con gran éxito en el teatro de la Cruz. Afortunadamente, para contrarrestar á los primeros, contaba en el Cabildo con un amigo cariñoso, ligado por estrechos vínculos de parentesco con el que en este momento os habla; y para los segundos, bastábale su carácter vigoroso y resuelto, y el ánimo firme que da una conciencia honrada y el convencimiento, no la falsa idea, del propio valer.

Vacó por aquellos tiempos (1844) el magisterio de la Real Capilla, y Eslava le obtuvo por voto unánime del Jurado, siendo á poco nombrado Profesor de composición de esta Escuela é Inspector de sus enseñanzas, y más tarde Director de ella. Su estancia aquí marcó una nueva era, cuyos resultados aún se aprecian bien de cerca. Los nombres de Monasterio, Romero, Zubiaurre, Pinilla, Aranguren, Fernández Caballero, Gorriti, Barrera, los de los malogrados Arriola y Puig, los de los maestros de capilla de nuestras principales Catedrales, y tantos otros que recibieron lecciones del profundo didáctico y son honra y lustre de la Escuela que los acogió

en su seno, dicen más y con mayor elocuencia que cuanto yo pudiera expresar; y muchos de los que me oís recordaréis que la actividad de Eslava en aquella época no tenía límites: todo lo inspeccionaba, á todo atendía, y el Conservatorio, que así se llamaba entonces, bien pronto empezó á salir del marasmo en que antes yaciera, y á dar señaladas muestras de que los esfuerzos y poderosa iniciativa de aquél no eran estériles.

Y no vayáis á creer que las áridas, aunque utilísimas, ocupaciones del Conservatorio secan su imaginación ó le dejen sin aliento para prestar mayores y más grandes servicios al Arte. En cuanto á lo primero, bien puede asegurarse que ésta fué la época más brillante, como compositor, en la vida de nuestro insigne maestro. En cuanto á lo segundo, la publicación del *Museo orgánico español*, de la *Lira Sacro-Hispana* y de la *Escuela completa de armonía y composición*, bastantes por sí solas para darle merecido renombre, son clara muestra y señalado ejemplo de la verdad de mi aserto.

No me es dable en este momento analizarlas cual se merecen, temeroso de abusar demasiado de vuestra indulgencia; por eso he de limitarme á decir tan sólo que la *Lira Sacro-Hispana* vino á llenar un vacío en la historia del Arte patrio, punto menos que desconocida de propios y extraños, y á desenterrar del polvo en que yacieran los ricos tesoros de música sagrada española, no sólo vindicando por ese medio, sino poniendo en alto y merecido lugar á España.

Gracias á la solicitud de Eslava, á su infatigable laboriosidad y á su constancia, unidas al amor al Arte de los profesores que se le aunaron para costear la publicación de tan importante obra, las más preciadas composiciones de nuestros clásicos, que estaban desparramadas en libros de coro ó en papeles separados de atril, pueden ser, y lo son hoy, objeto del estudio y admiración de los verdaderos amantes del Arte. Ceballos, Robledo, Rivera, el gran Cristóbal de Morales, Navarro, Tomás

Luis de Victoria, Aguilera, Juárez, Veana, el valenciano Comés, Ortells, Nebra, Secanilla, el sabio Don Nicolás Ledesma, y otros muchos famosos y hasta entonces desconocidos autores, hallaron allí cabida, como merecido era, siendo tal conjunto de obras la más completa enseñanza, el más acabado monumento de la historia de la música sagrada española, y la más elocuente prueba de lo mucho que el Arte en general debe á nuestra patria.

Y que esta afirmación no es nacida de vano orgullo ó presunción infundada, bastaría para probarlo, aparte de lo que por sí enseña la *Lira Sacro-Hispana*, recordaros que antes que los maestros escribiesen las admirables obras que en sus páginas se encierran, España había tenido un San Isidoro, quien, según el erudito Coussemaker, escribió la armonía á varias partes; que ya en ella se había aplicado la música al lenguaje vulgar, de lo que son muestra las *Cantigas* del Rey D. Alonso el Sabio (una de las cuales vais á oír parafraseada de modo magistral); que en la célebre Universidad Salmantina se fundó la cátedra más antigua de música que se conoce; que hubo un Bartolomé Ramos de Pareja, cuya invención del *temperamento* causó una verdadera revolución en el mundo musical; y que España, en fin, fué también la primera que, desprendiéndose de la rutina y de los estrechos lazos que sujetaban á la composición religiosa, buscó la verdadera belleza en la fiel expresión de la letra por la música, no siendo Palestrina, como el abate Baini ha pretendido, el que descubriera este *novum modorum genus*, sino que ya antes de él lo habían hecho el egregio sevillano Cristóbal de Morales y el preclaro avilense Tomás Luis de Victoria, marcando la senda por donde con gloria les siguieron los maestros que antes he citado.

La Escuela de composición es el fruto de los estudios y de la larga práctica de Eslava en el profesorado. Sus tratados de *armonía y melodía*, fundados en los princi-

pios *tonal, rítmico y estético*, con los cuales explica de modo satisfactorio y concluyente todas las leyes armónicas; el de *contrapunto y fuga*, en el que, después de tratar ampliamente las antiguas teorías y las de la moderna escuela, basadas éstas en la armonía tal cual hoy se estudia, y de hacer notar las ventajas de ésta, introdujo lo que llamó *fuga bella*, ingeniosa y bien meditada combinación del árido clasicismo y las exigencias del Arte en nuestros días, y el de *instrumentación*, son otros tantos modelos de ciencia y saber.

En cuanto al *Museo orgánico*, bien puede decirse que es la pauta por la cual debe guiarse todo el que aspire á ser verdadero organista, y una muestra evidente de lo que han sido desde antiguo los españoles que han cultivado este ramo del Arte, sobre todo en lo que hace á su facilidad en la improvisación y en el género fugado.

Y no os hablo del *Método de solfeo*, admirable por la corrección, el orden, la claridad y progresión en las dificultades de entonación y medida con que está escrito, porque la fama de que justamente goza, y que hizo popular el nombre de Eslava, hace ocioso todo encomio por mi parte.

Y si como sabio y didáctico brilló nuestro maestro á grande altura, no menor renombre alcanzó como compositor sagrado. Yo, el menos aprovechado de cuantos se honran con el título de discípulos suyos, me creo sin competencia para juzgar sus obras, bien que el aplauso y la admiración con que aquí y en el extranjero han sido acogidas hable con más elocuencia que cuanto yo pudiera decir. Su *Misa de difuntos*; sus *Lamentaciones* de Semana Santa; su *Sequentia* de la Misa de Pascua de Resurrección; su antífona *Christus factus est*; su *Paráfrasis de la Cantiga XIV de Alonso el Sabio*; sus admirables *Motetes*, á voces solas, que á mi juicio superan á todo cuanto escribió, y pueden ponerse en parangón, sin desmerecer en nada ciertamente, con los mejores modelos de los grandes genios de la música, y su *Dies iræ*, á

fabordón, que no há mucho resonaba en una tristísima ceremonia en la iglesia de San Francisco el Grande, son títulos más que sobrados para adquirir un nombre glorioso en la historia del Arte, y para que el inmortal Rossini, que pasaba horas enteras entregado á su examen, dijera á un admirador de Eslava, que entre nosotros se encuentra esta noche: «Las obras del maestro español son magníficas. Escribe para las voces como nadie sabe hoy hacerlo, ni en Francia, ni en Alemania, ni se ha hecho desde Cherubini.»

Originalidad, verdad, severidad en la forma, riqueza de buena y bien entendida armonía, clasicismo, sobriedad en la instrumentación, admirable maestría en el manejo de las voces, á las que da la debida y justa preponderancia, sabia combinación del género libre con el temático ó fugado y con los corales ó *canto llano*, dando á sus composiciones por este medio un carácter especial y marcadamente español: todo esto, unido á un espíritu profundamente religioso y filosófico, he aquí los caracteres que brillan en las obras del gran maestro cuya memoria evocamos, con el respeto que se merece, esta noche.

Y por si tanto trabajo no fuera bastante á llenar toda una vida, su actividad y su deseo insaciable de saber y de comunicar el fruto de sus vigilias aún le daban espacio para sostener larga y activa correspondencia artística con el erudito autor de la *Historia de la armonía en la Edad Media*, el ya citado Coussemaker, con Fetis, Adriano de la Fage. Fischhoff, Dhen y otros eminentes musicógrafos; ser uno de los más solícitos fundadores de la *Sociedad Artístico-Musical*, en favor de los artistas desvalidos; dirigir la publicación de la *Gaceta Musical de Madrid*, de la que fué asiduo y valioso colaborador; escribir una interesante *Memoria histórica de la música religiosa en España*, y otra sobre los *Organistas españoles*, ricas en datos y llenas de atinadas observaciones, en que resplandece su imparcial y sana crítica, y

prestar acertada colaboración en los trabajos de la Real Academia de San Fernando, á la que pertenecía desde el año 1873, y en el Consejo Real de Instrucción pública.

Alejado desde años antes de esta Escuela, Eslava, querido y respetado de todos, dedicóse en el retiro de su casa (á donde los maestros Barbieri y Monasterio fueron á llevarle, en nombre del Gobierno, el diploma de la Gran Cruz de Isabel la Católica, que recibió con tanta sorpresa como agradecimiento), dedicóse, repito, á escribir un *Tratado sobre los géneros en música*, análisis el más concienzudo y artístico que darse puede de las obras de los grandes genios del Arte, y expuesto con la claridad y lisura que le eran características, el cual no llegó á terminar, y reunía los elementos para una *Historia del canto llano*, cuando la muerte llamó á sus puertas. Entonces recibió con profunda religiosidad los Sacramentos, y á poco entregó á Dios su espíritu con la santa resignación del cristiano y la serenidad del justo.

Como las obras de Murillo y de Ribera, de Fr. Luis de León y de Calderón revelan la dulzura de carácter del uno, la energía y vigor del otro, la serena grandeza de ánimo del autor de *La vida del campo* y la nobleza caballeresca del creador de *La vida es sueño*, así las obras de Eslava son reflejo fiel del hombre que las ha escrito. Afable y cariñoso en el trato; firme y seguro en la amistad; de espíritu elevado y bondadoso, ajeno á toda consideración egoísta; modesto como pocos; severo en su porte; austero en la conducta; de corazón compasivo y generoso, é inquebrantable en sus convicciones, Eslava era el tipo del perfecto caballero, del hombre de saber y del varón recto.

Tal era, sí, nuestro querido é inolvidable maestro; y el entrañable cariño y profundo respeto que á nosotros sus discípulos inspiraba, la justa fama que entre propios y extraños alcanzó, y un sentimiento de gratitud que

todo pecho noble y bien nacido debe abrigar, me mueven á deciros aún brevísimas palabras, encaminadas á la realización de una idea iniciada, puede decirse, á la par por la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros mutuos* y por mí, á muy poco de rendir Eslava su alma al Criador. Ellas serán el término de mi desaliñado trabajo.

* * *

La muerte de Eslava, que, al decir del sabio musicólogo de Lovaina, Van Elewyck, en un sentido artículo necrológico que publicó el *Journal de Bruxelles*, se supo con sincero sentimiento en el mundo musical de Europa, causó verdadero duelo en nuestra patria, y Navarra, orgullosa de que entre sus montañas hubiera nacido el hombre cuya pérdida lloraba, acordó erigir su estatua en una de las plazas de la capital del antiguo virreinato, así como honrar con su nombre una de las calles de aquella ciudad, y Sevilla, después de seguir en esto último el ejemplo, hizo colocar una lápida conmemorativa en el Colegio de Seises, morada de Eslava mientras disfrutó la prebenda de la Catedral hispalense. Aquí, donde Eslava pasó los últimos y más gloriosos años de su vida, y donde entregó su alma al Criador, nos hemos contentado hasta ahora con sólo buenos deseos y nobles propósitos; y paréceme que una vida, ya lo he dicho, consagrada toda al Arte y á su generación en nuestra patria, bien merece y es digna de un testimonio elocuente, que enseñe á los venideros el alto aprecio y la grande estima en que sus contemporáneos le tuvieron; y éste no debe ser otro que un monumento, modesto y severo, como él era, que encierre para siempre sus cenizas.

Esto han hecho otras naciones con los grandes hombres del divino Arte, y España no ha de ser menos; alguna vez no hemos de contentarnos con sólo admiraciones platónicas, máscara, á las veces, de olvido é indife-

rencia punibles. Beethoven descansa en el cementerio de Währing: una sencilla pirámide que domina la alegre campiña que tanto recorrió en vida, revela al viajero dónde yacen los restos del autor de la *Sinfonía pastoral*; no lejos de ella se contempla el mausoleo erigido por sus admiradores á Schubert, el inspirado autor de los *Lieder*; toda la Alemania artística ha contribuído de una manera espléndida para las tumbas de Mozart (bien que sus restos yazcan confundidos, triste es decirlo, en la fosa común) y de Schumann; Händel, el Milton de la Música, reposa en la Abadía de Westminster, al lado de los grandes hombres de Inglaterra; los restos de Pergolesse y Paisiello están guardados también en suntuosos sepulcros; Catania colocó no há mucho tiempo en ostentoso monumento el cadáver del dulcísimo cantor de la *Norma* y de la *Sonnambula*, realizando los votos que hiciera al iniciar la suscripción, de que «Bellini durmiera sobre la tierra que le vió nacer;» y en época aún más reciente, los amantes del divino Arte han elevado asimismo monumentos á Halevy, Auber y otros célebres artistas de la vecina tierra.

Eslava también le merece, y sus restos deben salir del humilde y prosáico nicho donde yacen, y ser depositados bajo las góticas bóvedas de la Catedral de Pamplona, á la vista del pueblecillo donde vió la luz primera, allí donde se inició en el divino Arte, y al lado del eximio Arlés, de Fragoso, el doctor de la Sorbona y confesor de San Ignacio de Loyola, y San Francisco Javier, y de otros grandes hombres de Navarra, cuyas cenizas descansan allí en sueño eterno.

¿Se realizarán estos deseos? De nuestro patriotismo y de nuestro amor al Arte depende; y Dios quiera que no sea ésta una esperanza más frustrada en esta vida de desengaños y desilusiones, y que algún día, al contemplar el sepulcro del maestro Eslava en la Catedral pamploonesa, pueda decirse: «Así honra el Arte y la España toda á los que con su talento y virtud la han dado gloria,

guardando cuidadosa sus despojos en religioso recinto, ya que

La parte principal volvióse al cielo. »

* * *

El precedente escrito, que publico á petición de los admiradores del gran Eslava, formó parte del programa de la velada que, consagrada á su memoria, se celebró, como queda dicho, el 1.º del corriente en el gran salón de la Escuela Nacional de Música y Declamación, y que, bajo su aspecto artístico, puede decirse con absoluta imparcialidad y notoria justicia, fué una solemnidad musical, tanto por las obras que allí se oyeron del insigne maestro, cuyo busto en mármol, cubierto con un velo negro, aparecía en primer término en el escenario, como por lo esmerado y acertado de su interpretación.

Un *Ofertorio* (núm. 1) y un *Preludio* para órgano, del *Museo orgánico español*, diestramente ejecutados por los aventajados alumnos de la Escuela Sres. Alvarez y Lozano; el admirable *Motete*, á voces solas, *Jesu dulcis memoria*, que mereció justísimamente los honores de la repetición; la *Paráfrasis de Job*, recitado y romanza, cantados de modo magistral por el Sr. Godró; la *Sequentia* de la *Misa de Requiem*, por la Srta. Lizarraga y los señores Perales, Godró, Blasco y Guallart, las alumnas de la clase de canto, los profesores de la Real Capilla (que todos acudieron presurosos á rendir homenaje á su antiguo y célebre maestro) y el coro; la *Lamentación tercera* del Miércoles Santo, por la Srta. Fernández y los artistas antes citados; el *primero* y *séptimo estudio* del *Método de solfeo*, por las alumnas de la clase del señor Pinilla (uno de los discípulos más queridos, y más aventajados también, de Eslava), repetido en medio de atronadores aplausos; el *Penitente*, plegaria discreta-

mente interpretada por la Sra. Guidotti, el *violoncellista* Sr. Sarmiento y el maestro Vázquez, que acompañó al piano; y la hermosa *Cantiga XIV de Alfonso el Sabio*, espléndido coronamiento de aquel dechado de obras maestras, por la Srta. Pergolani, los alumnos del profesor Llanos y el coro: he aquí lo que constituyó aquella hermosa fiesta, dirigida con tanto acierto como verdadero *amore* por los maestros Vázquez y Zubiaurre, que pueden estar bien satisfechos del resultado de sus esfuerzos, secundados por el insigne Monasterio y artistas de la talla de Mirecki, Muñoz, Font y otros, que aparecían como soldados de fila en la orquesta, al lado de sus alumnos, rindiendo homenaje al genio y al saber.

Todos ellos fueron objeto de merecida ovación, así como el maestro Arrieta por sus sentidas frases en elogio de Eslava.

En suma: la velada, que á vuela-pluma reseño, fué, en su parte artística, un elocuente homenaje, rendido por los admiradores de Eslava á la memoria de este célebre maestro, cuyo nombre brillará siempre con gloria en los fastos del Arte músico español.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Mayo 1886.)

LXXV

GUILLERMO TELL Y SUS INTÉRPRETES EN EL TEATRO REAL LA GIOCONDA—D. ANTONIO ROMERO

«La Música, decía en cierta ocasión Rossini, es un arte fugaz: lo que un siglo admira, otro lo denigra, y la corriente de la moda arrastra consigo lo que una generación entera creía imperecedero. Confío, sin embargo, que haya tres cosas que me sobrevivan: el tercer acto del *Otello*, el segundo del *Guillermo Tell* y todo *El Barbero de Sevilla*.»

No se equivocaba ciertamente el gran maestro: al cabo de medio siglo, y cuando las corrientes del Arte y hasta del gusto van por derroteros bien distintos de los que siguió el cisne de Pesaro; cuando se considera como cosa añeja lo que Rossini tenía como regla invariable para la composición de sus obras, y consignó en la carta escrita á Servagio, «la claridad del plan, la elegancia en el estilo, y el *cantar che nell'anima si sente*, por virtud de la lógica del corazón y no del espíritu, la cual suele á veces alterar la naturalidad de las combinaciones y hacer que con frecuencia se confundan la fuerza con el esfuerzo, y la novedad con la extravagancia,» y cuando el estilo conceptual, lo intrincado, cuando no absurdo, de los procedimientos armónicos (ropajes con que á menudo suele cubrirse la pobreza, cuando no la falta de las

ideas, y la carencia, más ó menos absoluta, de inspiración) es lo que está más al uso, siguen cantándose aquellas óperas y se aplauden y admiran, el *Guillermo Tell*, con sus sorprendentes bellezas, sus arrebatadores acentos verdaderamente dramáticos, su prodigiosa claridad, su admirable pintura de caracteres y de situaciones, su mágico colorido y su acento verdaderamente campestre, al punto de que, al decir de Vander Straten, cada compás, cada nota, está saturada de agrestes perfumes, y palpitando, en todo momento, el *Ranz* helvético, produce el mismo encanto, el mismo arrebatador entusiasmo que cuando Rossini le escribió, sellando, puede decirse, con tan sublime partitura una carrera de triunfos y de gloria.

No hay artista, sin embargo, por inmenso que sea su valer, cual era el de Rossini, que no haya tenido sus contradictores, y quienes pongan tachas á sus obras, por grande y universal que haya sido el aplauso con que se las haya acogido; y el gran maestro no había de ser excepción de esta flaqueza de la mísera humanidad. Así, no ha de extrañarse que en los momentos de mayor entusiasmo, la noche que se estrenó el *Guillermo* y cuando su autor salía á la terraza de su casa, en el boulevard Poissonnière, á recibir la ovación que le tributaba la orquesta del teatro de la Ópera, acaudillada por su respetable director Habeneck, y el público todo que había asistido á la representación, cuente un biógrafo de Rossini que Paër y Berton (que llamaba á aquél *Il signor Vacarmini*), presenciando de lejos la escena, con impasibilidad aparente, á la puerta de un café, se lamentasen á duo de que el Arte por aquellos caminos que tomaba se perdía sin remedio. No ha de chocar el que más tarde Berlioz, en una de las acerbas críticas que escribía en las columnas del *Journal des Debats*, estampase, á propósito de una de las mejores óperas rossinianas, estas palabras: «Si hubiera estado en mi mano poner un barril de pólvora en la sala Louvois, y hacerlo saltar durante la re-

presentación de la *Gazza* ó del *Otello*, con todo lo que dentro de ella había, seguramente que lo hubiera hecho.» Y por último, tampoco ha de coger de susto á mis lectores el saber que Wagner no ha hecho excepción del anatema general que lanzó en sus escritos sobre todos los compositores lírico-dramáticos, en favor del aplaudido autor del *Guillermo*. Existe una famosa carta suya, publicada en la *Gaceta de Ausburgo*, en la que, después de contar una visita que había hecho á Rossini, y de referir que éste, bajando los ojos y con aire compungido y humilde, le había confesado «que tenía facilidad para escribir, y quizás hubiera llegado á hacer alguna cosa,» sin caer en la cuenta de toda la finísima ironía que encerraban tales palabras, dichas, sobre todo, á Wagner, éste acusa á aquél de «haber sido el hombre de su tiempo, es decir, de una época de verdadera decadencia para el Arte, y en la que el estado de cosas influyó en él de un modo fatal, dañando terriblemente el desarrollo de sus facultades;» y corroborando el dicho de Rossini, que cándidamente tomó en serio, añadiera: «Este pobre diablo tenía, sin embargo, facilidad, y supo ingeniarse á diestro y á siniestro para buscar y encontrar el modo de vivir materialmente.»

E pur si muove, podremos decir nosotros, puesto que, y á pesar de las censuras más ó menos acerbas de los Paër, los Berton, los Berlioz y los Wagner, Rossini será siempre el coloso en el Arte, y su *Guillermo Tell* una obra grandiosa y admirable, de la cual, en un momento de entusiasmo, decía Donizzetti: «El primero y el tercer acto los ha hecho Rossini; el segundo, Dios.»

Y basta de matemáticas, como diría cierto personaje de comedia, y vengamos á la interpretación de la ópera, que, como es sabido, ha sido con la que se ha abierto este año la campaña en el Teatro Real.

Dos artistas de reconocido mérito se han presentado en ella: el maestro Mancinelli y el tenor Tamagno, conocido ya éste del público madrileño. El primero, que

comenzó su carrera escribiendo varios *álbums* de melodías para canto, entre ellos los titulados *Un'Ora di musica*, *Un'Estate á Perugia* y *al Chiaro di Luna*, así como varias obras para piano, ganó en buena lid el título de maestro compositor con la sinfonía é intermedios que escribió en 1877 para el drama de Pietro Cosa, titulado *Cleopatra*, acogidos con gran entusiasmo en toda Italia, y á la primera de cuyas composiciones nuestro público ha prodigado grandes aplausos. Autor asimismo de una ópera, *Isora di Provenza*, que se representó en el teatro comunal de Bolonia en 1884; director de aquella orquesta, como antes lo había sido del teatro de Apolo en Roma, y del Liceo de dicha ciudad, abandonó el año pasado dichos cargos, con no poco sentimiento y sorpresa de los amantes del Arte, viéndosele al cabo de algún tiempo en Londres, al frente de una Sociedad de Conciertos. Al presente es, como mis lectores saben, director de la orquesta del Teatro Real, cuya empresa bien puede congratularse de la adquisición que ha hecho, y ver en él un digno sucesor de las buenas tradiciones del inolvidable Bottesini y de Faccio, que allí ganaron no pocos y merecidos lauros. Conocedor á fondo de las partituras que dirige, al menos hasta ahora, sabe mostrar todas las delicadezas y detalles que encierran; sobrio y seguro en sus movimientos, enérgico cuando hace al caso, sabe resaltar las bellezas de las obras é imprimir unidad y dar notable colorido, sobre todo, á las piezas sinfónicas y de conjunto, cuya interpretación es digna de todo elogio y alabanza, haciéndose merecedor de los entusiasmas aplausos que se le tributan. En cuanto al tenor Tamagno, emitido mi juicio en *La Ilustración* el pasado año, cuando asimismo cantó el *Guillermo Tell*, poco he de añadir á lo entonces dicho. Su hermosa y excepcional voz, sin perder en intensidad y fuerza, ha ganado en dulzura, y en su manera de decir nótese más arte y más sentimiento; siendo gran lástima que el estudio del *Otello*, de Verdi, ópera que, según parece, ha de estre-

narse en los comienzos del año próximo, y al cual va á consagrarse el célebre tenor, le hagan desaparecer tan pronto del regío coliseo, donde es, con justo título, estrella de primer orden.

Otra artista compatriota nuestra, la Srta. Doña Bibiana Pérez, ha compartido con Tamagno los lauros alcanzados en el *Guillermo*. Iniciada en el arte del canto en la Escuela Nacional de Música, ha perfeccionado su educación artística al lado de Verger, el aplaudido barítono que por varios años fué del teatro de que voy hablando. De voz bien timbrada y de buena extensión, aunque no de gran volumen, y discretamente emitida, conoce los recursos del Arte á que se ha consagrado, pronuncia bien y frasea mejor, sabiendo lo que dice, y probando que á más de las reglas técnicas de que, sin duda, ha hecho buen acopio, tiene dos buenos consejeros para conmover al público: pasión y sentimiento. Así lo ha mostrado especialmente en el aria del segundo acto, y en el duo que luego sigue con Arnoldo. En cuanto al señor Uetam, ha merecido aplausos en su corto papel de Walter, por más que yo me permitiría aconsejarle, lo mismo que á sus compañeros en el famoso *trío* del acto antes citado, suprimieran una *fermata* que ni Rossini escribió, ni viene al caso, y que desnaturaliza la situación, la cual exige una severa sobriedad y no otra cosa.

Bien quisiera que mis elogios alcanzaran al barítono Sr. Battistini y á los dos artistas que interpretaron los papeles de Jemmy y el pescador; pero los fueros de la verdad se oponen á ello. Sobra al primero buen deseo y mejor voluntad; pero sus facultades no están á la altura que exige el difícil papel del protagonista en la ópera, y aun dado que lo estuvieran, paréceme que no ha hecho de él todo el concienzudo estudio que exige para salir airoso de la empresa. En cuanto á los otros dos, cuyos nombres no recuerdo, de desear es que sean más afórtunados en otra ocasión.

Y para concluir con este capítulo, consignaré gustoso

que los demás artistas que tomaron parte en el *Guillermo* cumplieron como buenos, haciéndose merecedores, tanto los coros como la orquesta, de la ovación que se les ha tributado, por la precisión y el colorido con que han interpretado la inmortal obra rossiniana.

* * *

Poco tiempo antes de la muerte de Amílcar Ponchielli, es decir, cuando aún no había comenzado la época de sus alabanzas, un acreditado periódico de Italia escribía lo siguiente, que á la letra copio: «La *Gioconda* ha obtenido un gran éxito. No se debe esto á que su música sea de aquéllas que marcan una época, para lo cual ha tenido la desgracia de llegar con un retraso de veinte años, sino porque, tal como es, causa seguro efecto en el público. Ponchielli reúne todo lo que es necesario para ser un maestro. Tiene el sentimiento de la escena, el acento dramático, el don de animar y de vivificar, y sería ciertamente el Mesías esperado, si no le faltase una pequeña cosa: aquella disposición cerebral que hace al hombre pensar con su cabeza y no con la de otros. Así, Ponchielli es un iniciado, no un iniciador; encanta, pero no sorprende; dice admirablemente lo que otros han dicho antes que él, y sería inútil pedirle aquella chispa que brota de un modo espontáneo de la mente de los predestinados. La *Gioconda*, con todas sus cualidades, está fundida en un molde encantador, pero que ha servido antes... Sin embargo, hay que confesar que es la obra de un hombre nacido para el teatro, y que precisamente por esto ejercerá grande influencia sobre el público.»

Con poner á continuación mi conformidad á este juicio sobre Ponchielli, artista de mérito sin duda alguna, de reconocido talento, pero en quien no brillaba la llama del genio, y á quien en modo alguno puede po-

nerse en parangón con Verdi, del que, sin razón, han querido algunos considerarle como émulo, basta y sobra respecto del mérito de la *Gioconda*, su obra maestra, aparte de que ya en otra ocasión he hablado de ello largamente.

En su interpretación tomaron parte la Srta. Kupfer y la Sra. Pasqua, el tenor Oxilia y el bajo Sr. Silvestri, conocidos ya de nuestro público. Tuvo la primera momentos felices y frases dichas con arrebatador acento, por más que luchara siempre con la defectuosa pronunciación que tiene en tratándose del idioma italiano; la aplaudida contralto fué la misma verdadera artista de siempre; el tenor Oxilia, sin causar entusiasmo, agradó, y el Sr. Silvestri dijo á conciencia su parte. Presentáronse en esta ópera, por vez primera, la Srta. Fabri y el Sr. Beltrami. Dotada aquélla de una hermosa voz de contralto, de buen timbre y mejor calidad, demuestra en su manera de decir que ha bebido en buenas fuentes, y es artista de grandes esperanzas; el segundo necesita, á mi juicio, amaestrar más su voz de barítono, bastante buena, aunque algo desigual, y conocer ciertos recursos del Arte, de que no da, al presente, muchas muestras de estar enterado á fondo. Los coros y la orquesta en la *Gioconda* han estado dignos de todo elogio, y merecedor de gran aplauso el maestro Mancinelli, á quien se debe que el público conociera el hermoso final del acto tercero, que antes pasaba punto menos que inadvertido, y los bailables del mismo, que la orquesta, secundando á tan hábil director, bordó á maravilla.

Y como no todo han de ser plácemes y satisfacciones en este pícaro mundo, la interpretación del *Poliuto* ha dejado, y no poco, que desear; viniendo á ser un compás de espera para los aplausos del público. Ni la Sra. Calderazzi, cuya voz y cuyos recursos no están seguramente á la altura de sus deseos, agradó á aquél, ni el Sr. Tamagno pudo borrar, antes bien trajo á la memoria, los recuerdos de otros tiempos en que la ópera de Donizzetti

era recibida con grande ovación. En suma: la interpretación de la obra fué el punto negro que hasta ahora ha habido en la campaña artística del regio coliseo.



El Arte español ha sufrido una dolorosa pérdida. El célebre instrumentista y conocido editor de música D. Antonio Romero y Andía, ha bajado al sepulcro el día 7 del actual. Artista de gran valer, supo, merced á su talento y á su constante laboriosidad, elevarse desde la humilde posición de músico de regimiento hasta los escaños de la Real Academia de San Fernando, donde era tenido como uno de sus beneméritos individuos. Nacido en Madrid el 11 de Mayo de 1815; hijo de un heróico defensor de nuestra independencia, que se distinguió el día Dos de Mayo, y que murió años después á consecuencia de las gloriosas heridas que recibiera en aquella jornada, mostró desde luego marcada afición al divino Arte, al punto que, en edad bien temprana, su madre, que á fuerza de sacrificios sin cuento le había dado la primera educación, hizo que comenzase el estudio del solfeo, bajo la dirección de un músico de la Guardia Real provincial. Más tarde, y con otro maestro, conocido por el apodo de *Tormenta*, empezó á estudiar el clarinete, siendo de tal calidad, según cuentan, el que le servía para estudiar (y prueba lo escasísimo de recursos que andaría), que tenía que tapar con cera sus rajaduras, cuando no darle un baño, para que la madera se hinchase y aquéllas se cerraran. Alistado en la banda de un regimiento de Ligeros, con el pingüe sueldo de dos reales diarios y la ración de pan, pasó no pocos años de su vida, teniendo, durante la guerra civil, que trocar no pocas veces el fusil por el clarinete, en el cual se había hecho notar. Aprovechando su estancia primero en Pamplona y luego en Sevilla, el padre del inolvidable Guelbenzu le inició allí en el estudio de

la armonía, y en la ciudad hispalense completó sus estudios bajo la dirección del sabio Eslava, á quien desde entonces profesó íntima y respetuosa amistad.

Músico mayor, más tarde, de varios regimientos, de la Guardia Real y de Alabarderos, y profesor, después, de la Real Capilla y del Conservatorio de Música y Declamación, plazas ganadas en buena lid, á él se deben un notable *Método de clarinete*, una *Gramática musical* y un *Método de solfeo*, escrito éste en colaboración con otro colega suyo. Amante, como pocos, del divino Arte, Romero acudió, comisionado por el Gobierno español, á varias Exposiciones internacionales, de las que fué jurado, y acerca de las cuales escribió interesantes Memorias, hasta la que se celebró en París en 1867, donde obtuvo señalada recompensa el clarinete de su invención, que lleva su nombre, y por el cual mereció grandes elogios de los llamados á juzgar aquel certamen.

Dedicado al comercio de instrumentos militares, que amplió más tarde con el de música y pianos, su casa editorial alcanzó desde luego gran renombre, mereciendo Romero premios de gran valer en cuantas Exposiciones se presentó, y honrando su pecho las insignias de la Gran Cruz de María Victoria, las Encomiendas de Carlos III é Isabel la Católica y la Cruz de Cristo, de Portugal.

Romero, que cuando escasamente tenía con qué atender á su subsistencia aprovechaba su estancia en provincias para dar conciertos á beneficio de hospitales, en favor de obras benéficas ó para atender al socorro de artistas desvalidos, fué decidido protector y amparo de éstos hasta los últimos días de su vida, siendo uno de los que con más afán y solicitud tomaban parte en las caritativas obras de la *Sociedad de Socorros mutuos*, creada en favor de aquéllos, y á cuya fundación contribuyó con todo el celo que inspirar puede un corazón templado en la desgracia y un alma generosa.

Artista de grande é innegable mérito, amante de su familia, amigo firme y seguro, Romero deja un vacío difí-

cil de llenar. Poco tiempo há, cuando los discípulos de Eslava, entre los cuales tenía á honra el contarse, organizamos una velada en honor del gran maestro, que á su tiempo reseñó *La Ilustración* (1), él fué uno de los que más empeño mostraron y más solícitos estuvieron para que aquella manifestación artística fuera digna del hombre, por tantos títulos respetable, á quien se dedicaba. ¡Quién había de decirme entonces que tan en breve había de consignar aquí su muerte y lamentar su pérdida!

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Octubre 1886.)

(1) Véase el cap. LXXIV.

LXXVI

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1886)

Sacrosanto oficio, encomendado á muy pocos, el de difundir entre las gentes el gusto á la música puramente ideal, llama el erudito crítico Filipo Filippi al que ejerce la *Sociedad de Cuartetos* de Florencia.

Otro tanto, y con razón sobrada, puede decirse del que aquí desempeña la *Sociedad* que con el mismo nombre fundó y dirige el insigne maestro Sr. Monasterio. Creada con el fin, pura y exclusivamente artístico, de dar á conocer y popularizar, en cuanto cabe, las obras de más valía en el género clásico, viene desde hace años realizando su misión, que tal puede llamarse, con una fe y entusiasmo dignos de todo encomio, sin que nada le arredre en su empresa, difundiendo el amor á la buena música y depurando de modo notorio el gusto del público, harto extraviado, sobre todo cuando la pléyade de artistas que en los primeros tiempos formaba dicha *Asociación* dió sus primeros pasos en el sendero que después ha recorrido con tanta gloria para ellos como saludable provecho para el Arte.

Y cosa singular: en aquel entonces las palabras «música clásica» eran para muchas gentes sinónimas de solfa intrincada y revesada, que, si bien á propósito para que hicieran gasto de ella los sesudos alemanes, en cuya tierra había nacido, no era posible que pudiera nunca, á su modo de ver, adaptarse al carácter y al gusto de las gen-

tes del Mediodía. Y al presente las cosas han variado de tal modo, que mientras á unos se les ve deleitarse y saborear hasta en su quinta esencia las incomparables bellezas de que con profusión están sembradas las obras maestras de los grandes genios del Arte clásico, negando el agua y el fuego á todo otro autor que no esté entre los inmortales, hay otros á quienes parece cosa baladí, ó punto menos, mucho de lo que á aquéllos con razón encanta y enamora, y años hace se miraba, ya lo he dicho, como abstruso é incomprensible, y parece que sólo quisieran solazarse con las relativamente modernísimas producciones del ingenio músico, en las cuales el Arte, hostigado por el afán de novedad, ó dominado por las últimas obras beethovenianas y por el influjo wagneriano, ha tomado derrotero distinto, no diré ahora si bueno ó malo, pero en el cual es nota dominante, por regla general, que los pensamientos musicales aparezcan revestidos de otras formas, cuando no envueltos en nebulosidades que los hagan menos perceptibles á las primeras de cambio.

No entra en mi ánimo decir ahora quién tenga la razón en sus preferencias, tanto porque es antiguo refrán el de que en materia de gustos no hay nada escrito, cuanto porque ya tengo hecha más de una vez mi profesión de fe en cuestión tan batallona. Pero sí pienso que importa al caso decir, en bien del Arte mismo, que en lo que figúraseme que no andan acertados unos y otros es en querer que su exclusivismo impere y reine en la *Sociedad de Cuartetos*, y se traduzca en los programas de sus interesantes sesiones, como parece deducirse, no de ahora, sino desde que existe aquélla, en más de un artículo y revista, y en no pocas conversaciones de los que de antaño acudían al desmantelado Saloncillo del Conservatorio y ahora se dan cita en el Salón Romero.

Creada dicha Asociación, como ya he dicho, con el solo objeto de dar á conocer las obras maestras del género clásico, su campo, á mi juicio, debe ser, y lo es en efecto,

neutral, sin tener otra norma para elegir las que ha de interpretar que la fama que tengan y el aplauso con que hayan sido recibidas allí donde á la Música se le rinde culto más ferviente que entre nosotros; á la manera que el coleccionista de un museo, que al tratar de enriquecerle con nuevas adquisiciones, no debe guiarse por su exclusivo criterio, sino buscar las obras maestras que el Arte haya producido en sus diversas manifestaciones y escuelas, desde las más antiguas hasta las de los más modernos autores, para que en todas ellas pueda estudiarse lo bueno que tengan, supuesto que no es dado al humano ingenio que sus creaciones tengan una perfección absoluta.

De aquí es consecuencia que se cae de su peso que yo, aunque no me crea exento de intransigencias *a priori* en materia de Arte (por más que quiera y desee evitarlo y tener una absoluta imparcialidad), no sólo no critique, sino que, antes al contrario, elogíe y aplauda el propósito constante que la *Sociedad* de que voy hablando ha tenido y tiene de hacer oír en sus sesiones, en las cuales bien puede decirse que enseña deleitando, al lado de las obras de los grandes genios de la Música, otras de hombres que, si bien hoy, comparados con aquéllos, se les tiene por dioses menores en el Olimpo musical, y quién sabe si andando el tiempo no asciendan algunos á más, son de verdadera importancia, como Schubert, Schumann, Rubinstein, Svendsen y Raff, las cuales podrán acomodarse peor ó mejor á nuestros gustos, pero en las que es innegable que hay por lo menos algo que admirar y siempre no poco que estudiar, aun cuando no sea más que desde el punto de vista de la marcha y desarrollo del arte moderno.

Y hete aquí cómo viene á cuento, y hasta en demostración de cuanto dejo dicho, el hablar en este artículo, consagrado á las sesiones que van celebradas de la *Sociedad de Cuartetos*, de las composiciones de dos de los autores antes nombrados, que en unión de otras de ante-

mano conocidas, entre las que merece especialísima mención el incomparable quinteto en *sol menor*, del divino Mozart (interpretado, por cierto, á maravilla por el señor Monasterio y sus inteligentes compañeros), se han oído en aquéllas.

Tiénesse por verdad inconcusa que los compositores hacen de su música el espejo de su alma, el reflejo de sus sentimientos más íntimos, y la expresión más pura de sus ideales; y ciertamente que si algún ejemplo pudiera presentarse de la verdad de tal aserto, ninguno más elocuente que el bellissimo trío en *si bemol*, para piano, violín y *violoncello* (ob. 99), de Schubert, y el cuarteto en *fa* para instrumentos de cuerda (ob. 41), de Schumann, oídos en las pasadas noches en el Salón Romero.

Schubert, cuya misión, al decir de uno de sus más entusiastas biógrafos, fué trabajar en la penumbra para consolar y conmover nuestros corazones, atravesando este mundo sin atraerse las miradas de la multitud, sin dejar otro rastro que los puros goces que sus obras producen; Schubert, repito, pudo sentir, y sintió, en efecto, hasta cierto punto, dada la modestísima posición de su familia, el malestar que causa el tener una bolsa escuálida; pero no se dice de él que jamás fuera víctima de una de esas amarguras que angustian el alma y oprimen el corazón, ni el suyo, por lo que se sabe, fué jamás presa de una pasión vehemente, cosa harto común en los hombres de genio, y que á veces viene á ser en ellos una segunda naturaleza.

Resignado con la suerte, salvo en los últimos años de su vida, en que justamente su nombre empezaba á adquirir gran fama y los editores se afanaban ya por adquirir sus obras, bastábale para estar contento tener papel donde estampar las ideas que á borbotones salían de su inspirada mente, y para descanso, la alegre compañía de sus amigos, en la cual hacía expediciones al campo durante el verano, ó disfrutaba de ella en el invierno en agradables reuniones, en que la lectura, la declamación y la poesía

eran elementos integrantes, á más de la música, de las *Schubertiades*, como las llamaban, sin que faltase jamás el buen vino ó el ponche, hacia los cuales el inspirado autor de los *Lieder* sentía afición no escasa. De aquí el que, no sin razón, se haya dicho de él que si en vida no brilló cual debía, á nadie más que á sí propio debería culparse, porque lejos de tratar de granjearse la amistad de las gentes que pudieran apreciar su talento, prefería la bulliciosa de jóvenes de su edad, los cuales sólo podían proporcionarle momentos de placer fútil y pasajero; bien que á las decepciones que sufría como hombre de genio y de talento, y á la escasez de bienes de fortuna, supiera encontrar compensación en el cultivo de su arte y en la belleza de sus creaciones, debido todo ello, más bien á las condiciones de su manera de ser, que á los esfuerzos de una voluntad persistente y reflexiva.

Hijo de un pobre maestro de escuela de la parroquia de Lichenthal, en Viena; niño de coro de la Capilla Imperial, donde fué discípulo predilecto de Salieri, cuya influencia, al par de la de Beethoven (hacia el cual sentía profunda admiración y á quien sólo pudo ver momentos antes de que exhalara su último aliento), se nota en todas las numerosas obras que salieron de su pluma; alumno del *Stadconvict*, institución municipal aneja á aquélla, y en donde su amor á la Música le hizo posponer las otras enseñanzas que en él se daban, y maestro después en la misma escuela de su padre, bien contra su deseo y sus aspiraciones, pero obligado á ello por la dura ley de la necesidad, vésele encontrar, en medio de tan ingrata tarea (de cuyos efectos más inmediatos harto se condolían los chiquillos á quienes enseñaba), momentos para dar rienda á su fecunda inspiración, ya en multitud de *lieder*, género de música que en sus manos se elevó á gran altura, entre ellos *Le Roi des Aulnes*, escrito en esa época, que todo el mundo conoce y admira; ya en otras obras, entre las cuales merece citarse una misa, compuesta para el jubileo-centenario de su parroquia (que ya he dicho

era la de Lichtenthal), y que le valió el que, al oírla, Sallieri le abrazase y dijera: «Verdaderamente, querido Franz, eres mi discípulo, y me honrarás.»

La fama de los *lieder*, sobre todo, por más que no hubieran sido aún publicados muchos de ellos, había atraído partidarios á Schubert, y uno de ellos, Franz Schober, consiguió librarle del pesado y anti-artístico oficio que tenía, abriéndole su casa y haciéndose por ello digno del reconocimiento de todos los amigos del artista y admiradores de su música. Desde entonces Schubert pudo disponer á sus anchas del tiempo, consagrándole por entero al divino Arte; trabajar más seriamente y con más regularidad, y, por último, entrar en una Sociedad en la que, si bien la música no tenía otro representante más que él, sentíase en ella el gusto á las letras y á las artes, lo cual ejerció no poca y saludable influencia en el joven compositor.

No es posible seguir paso á paso en este artículo la vida de Schubert, exenta, como ya he dicho, de esos accidentes que pudieran darla cierto carácter ó rodear de cierta aureola poética su nombre; ni es dable reseñar punto por punto, ó siquiera al menos con sus fechas, las composiciones de un artista que, al morir, en la temprana edad de treinta y dos años (Schubert nació el 31 de Enero de 1792 y murió el 19 de Noviembre de 1828), dejó escritos al pie de 600 *lieder*, 71 coros, 16 entre cantatas, himnos y salmos, un oratorio, 19 sonatas para piano, varias marchas, 41 piezas de música *di camera* (quintetos, cuartetos, etc.), nueve grandes sinfonías, dos oberturas, siete óperas, cinco misas é infinidad de cantos litúrgicos; de todas las cuales no se tiene cabal noticia y conocimiento, gracias á la incuria de su mismo autor, el cual, si bien se afanaba por crear siempre nuevas obras, ya en su tiempo merecía que le tachasen de padre desnaturalizado que abandonaba bien pronto á sus hijos á todas las contingencias y horrores del abandono, y merced sobre todo á la indisculpable negligencia de su familia y sucesores.

Baste sólo señalar que compositor de tanto valer tardó no poco tiempo relativamente en ser conocido y apreciado cual debiera, hasta que en un concierto, ó más bien *Academia musical, de declamación y coreográfica* que así se llamaba, dado el 7 de Marzo de 1821 por una Asociación de caridad que patrocinaban las damas de la nobleza vienesa, y en el que se habían hecho ya oír dos *lieder* de Schubert, que agradaron, el cantante Vogl, gran amigo suyo, cantó con arte inimitable la hermosa balada *Erkönig (Le Roi des Aulnes)*; el público, presa entonces de un entusiasmo sin límites, prorrumpió en aplausos estrepitosos, y el nombre de Schubert se popularizó, proclamándosele por voto unánime como un compositor de primer orden, en quien brillaban con luz vivísima el genio y la inspiración.

Pasaron años, y de vuelta de una agradable estancia en Grätz, en casa del Dr. Pachler, admirador y amigo de Beethoven, retardada por la situación financiera de Schubert, que no corría parejas con la fama de que gozaba, este inspirado maestro se dedicó en Viena á terminar su colección de cantos los *Winterreise*, escribiendo al propio tiempo dos tríos para piano, violín y *violoncello*; una misa con una plegaria como introducción, y varias piezas de piano, lo que hizo exclamar á su biógrafo el Dr. Kreizsile: «Extraño contraste con el de los alegres cuadros de las montañas de la Stiria, que acababan de pasar ante los ojos del maestro, pero nueva prueba de la facultad que en alto grado tenía de aislarse por completo del mundo cuando componía.»

Uno de estos tríos es, á no dudar, el interpretado por la *Sociedad de Cuartetos*, escrito en el mes de Noviembre de 1827, que Schumann considera como la última obra de Schubert, y con cuya publicación contaba éste, al decir de otro biógrafo, para llenar los vacíos de su flaca bolsa, sin encontrar editor que le publicase, pues á sus reiteradas demandas contestaban los hermanos Schott: «Este trío será probablemente largo, y en vues-

tro interés y en el nuestro está el retardar un poco su aparición;» y Probst, por su parte, le decía: «Un trío es artículo puramente honorífico, en el cual raramente se obtiene alguna ganancia,» hallando sólo al cabo de algún tiempo gracia á los ojos de los mercaderes musicales, que á la postre lo publicaron.

Poco tiempo después la salud de Schubert comenzó á alterarse, y el 20 de Noviembre de 1828 su anciano padre anunció en estos términos el prematuro fin del inspirado maestro: «Ayer miércoles, á las tres de la tarde, mi amado hijo Franz Schubert, artista y compositor, ha pasado á mejor vida, de resultas de una corta enfermedad, y después de haber recibido los Santos Sacramentos, á la edad de treinta y dos años. Lo que participamos mi familia y yo á nuestros amigos y conocidos, así como que el cuerpo del difunto abandonará la casa núm. 694 antiguo y 114 nuevo de la *Neue Wiede*, en la calle últimamente abierta, para ser transportado á la iglesia parroquial de San José in Margarethem, donde recibirá la bendición.—(Firmado:)—*Franz Schubert*, maestro de escuela de Rossau.»

Pasó tiempo, y el 22 de Mayo de 1839 se oyó por vez primera, en un concierto de la Gewandhaus, en Leipzig, y bajo la dirección de Mendelssohn, la sinfonía en *do* de Schubert, que un apasionado suyo había encontrado enterrada bajo el polvo, entre una colección de manuscritos originales, en casa del hermano de aquél; y al día siguiente el mismo descubridor escribía, en su periódico *Neue Zeitschrift*, las siguientes palabras: «Lo digo en alta voz: el que no conozca esta sinfonía, no conoce á Schubert. Ella nos ha producido una impresión que jamás alcanzaron las de Beethoven. Artistas y aficionados la elogiaban unánimes, y de la boca del maestro que tan cuidadosamente la ha estudiado han salido palabras que yo hubiera querido transmitir á Schubert como mensajeras de buenas nuevas. Muchos años pasarán tal vez hasta que la Alemania entera la acepte; pero

no hay que temer que se la desdeñe y olvide: ella encierra en sí el germen de una eterna juventud.»

El descubridor de tal hallazgo y quien tan exagerado elogio escribía, no era otro que Schumann, cuya corta existencia también debía ceder, como dice un apasionado suyo, al peso de un trabajo convulsivo y constante, y de una vida sembrada de desgracias sin cuento, harto diferente de la del hombre á quien dedicaba las encomiásticas frases que acabo de estampar.

Nacido el 8 de Junio de 1810 en Zwickau, pequeña ciudad de la Sajonia, vió desarrollarse su pasión hacia la Música al oír, cuando sólo contaba la edad de diez años, al célebre pianista Moscheles, no teniendo al pronto otro maestro que su propio instinto (á lo cual se atribuye lo caprichoso de su estilo y el sello de marcada individualidad que imprimió á todas sus obras), y dedicándose en las horas de descanso á la lectura de Byron y de Richter, en la cual han creído ver algunos el germen del sentimentalismo que, apoderándose por completo de su ánimo, perturbó más tarde su razón.

En vano fué que, muerto el padre de Roberto, su madre se empeñara en hacer de él un legista; la estancia que hizo con tal objeto en Leipsick y Heidelberg no sirvió de nada para los propósitos de aquélla, si bien influyó notablemente en el hombre cuya vida relato á grandes rasgos. De un lado, al par que á la Música, su afición constante, Schumann entregóse con ardor al estudio de la Filosofía, que, aplicada á aquel bello Arte, sólo trae por resultado, al decir de Filippi, «renegar de éste ó confundirlo, sustituyendo el razonamiento á la inspiración, la lógica á la fantasía, y la abstracción al sentimiento.» Del otro, Schumann se enamoró en la última de las ciudades mencionadas, con todo el ardor de un corazón apasionado, de Clara Wiek, hija de su maestro, la que desde entonces fué el ideal de su existencia, y causa de no pocas angustias y tormentos, por la tenaz oposición que se le hizo, hasta conseguir su mano.

Firme en sus propósitos, de tal modo se dedicó, á la vuelta de un viaje á Italia, al estudio del piano, que hubo de sufrir la parálisis de un dedo, y entonces entregóse en cuerpo y alma al estudio de la composición, al par que á la crítica del Arte, en un periódico que fundó con el título de *Neue Zeitschrift für Musik*, órgano, según se decía por entonces, de una Sociedad que llevaba por nombre *Los Hijos de David*, y cuya misión era acabar con todos los filisteos, que para ellos eran cuantos no aborrecían de muerte las fórmulas convencionales, tan al uso en aquel tiempo de la ópera italiana, y en cuyo diario sustentó aquél teorías que parecieron arriesgadas, y pasan hoy como moneda corriente en la escuela wagneriana.

Una vida de angustias sin límites, de constante lucha, de trabajo infatigable, no podía menos de alterar la salud de Schumann, y no mucho tiempo después de su casamiento con Clara, cuando gozaba de la felicidad en que tanto había soñado, notáronse en él síntomas de enajenación mental, que en vano trataron de atajarse; á poco, una noche, y cuando más tranquilo parecía, arrojóse por una ventana al Elba, de donde pudieron sacarle con vida, pero con la razón completamente perturbada, siendo preciso encerrarle en un manicomio, donde murió el 29 de Julio de 1856.

Schumann, fecundísimo también como Schubert, escribió varios *lieder*, verdaderas joyas del Arte, como lo son también sus *Kreisleriana* y sus *Scenes d'enfants*, y algunas de sus sonatas para piano, una de las cuales considera Rubinstein como superior á las del gran Beethoven; compuso asimismo varios estudios sinfónicos para el mismo instrumento, y á más registra en su catálogo la ópera *Genoveva*, el poema *Le Paradis y la Peri*, la música del *Manfredo*, de Byron, y del *Fausto*; tres grandes sinfonías, varias oberturas, baladas con coros y orquesta, cuartetos, un quinteto y un *Requiem*, su última inspiración, á la manera de Mozart.

Ahora bien, y volviendo á las dos obras de dichos autores interpretadas por la *Sociedad de Cuartetos*, no parece sino que ambas son el compendio y resumen de la vida de los hombres que las escribieron. En el trío de Schubert se transparenta un alma tranquila, un corazón sano, exento de fuertes emociones y en el que reina la calma y á veces la alegría; al paso que el cuarteto de Schumann, de harto difícil comprensión por cierto, y del cual, hasta el presente al menos, no me declaro gran entusiasta, revela el carácter nebuloso y esencialmente germánico de su autor, la lucha, las angustias que atribularon su existencia, y hasta, lo que pudiera parecer exagerado, las aficiones literarias, hasta el punto de que un apasionado suyo sospeche (no hablando, es verdad, en particular de la obra musical á que me refiero) si quiso aplicar la idealidad pura y el transcendentalismo á su música íntima, teniendo por tal la *di camera*, ó si es ya la expresión confusa de un espíritu trastornado y de una mente alucinada. Tal vaguedad, tal nebulosidad en la expresión de las ideas y de los sentimientos, tal complicación de armonía y de ritmo existe en el dicho cuarteto, al lado de frases de verdadera inspiración, que revelan un compositor de primer orden.

No he de entrar en el detalle del cuarteto de Schumann, porque sería dar una segunda edición de lo que acerca de él tengo dicho hace algún tiempo, aparte de que la fama de que en el extranjero goza haga necesaria cierta reserva á quien tan solas dos veces le ha oído; lo cual no quita, por mi parte, para declarar prefiero, con mucho, la música que desde luego, y sin razonarse á veces el oyente por qué, impresiona y conmueve, que aquella otra en la cual es necesario ir escudriñando en busca de la belleza, y que sólo poco á poco va captándose la simpatía que al principio se le negara.

Esto es precisamente lo que no sucede con el trío de Schubert. Hay tal claridad, tal delicadeza y elegancia en todo él, que desde el primer momento atrae, seduce y

hace prorrumpir al que le oye en un espontáneo aplauso. Schubert, á quien podía aplicarse el *Luca, fa presto*, del pintor Jordán, por la misma asombrosa facilidad que tenía de idear y escribir, unida á sus no profundos conocimientos en el arte de la composición (lo cual él mismo reconocía, al punto de que, meses antes de morir, tuvo el propósito de dedicarse seriamente al estudio del contrapunto, y, sobre todo, de la fuga), no daba á veces las convenientes proporciones á sus obras, siendo excesivo y lánguido el desarrollo de los episodios, con notorio perjuicio de la unidad, elemento esencial de la belleza artística, ó bien escribía al lado de páginas verdaderamente inspiradas, otras en que el genio no brilla, en verdad, á igual altura. Pues bien: en el trío de que hablo no pasa así, y bien puede decirse que es una de las obras de Schubert más perfectas, delicadas é interesantes que brotaron de su pluma, y en la que mayor igualdad se nota, por más que de las cuatro partes de que consta, y esto es muy natural, haya algunas, á mi juicio, que merezcan más y más marcada preferencia.

Distínguese el *allegro moderato*, con que empieza, por el motivo principal, franco, noble, elegante y bien desarrollado, y por una energía que no es ciertamente signo característico en el autor de que voy hablando, y al cual sucédesese otra idea ó motivo no menos elegante también é inspirado. En el *andante un poco mosso* es un verdadero idilio el diálogo casi constante entre el violín y el *violoncello*, interrumpido á veces por bellísimas frases dichas por el piano, haciendo la suma belleza de los motivos que constituyen este trozo sea una de las páginas más sobresalientes del trío, como lo es también el *rondó* y *allegro vivace* con que termina, ya que el *scherzo*, sin decaer, no tenga la importancia y hermosura que el resto de la obra. El dicho *allegro*, escrito con gran elegancia y energía, con bellos motivos hábilmente combinados, y con una riqueza de ciencia no común en Schubert, tiene, entre otras cosas dignas de notarse,

unos efectos de pianísimo, característicos en aquél, y una felicísima combinación del ritmo binario con el ternario de gran efecto. En suma: es una obra maestra.

Lo largo de este artículo me hace, contra mi deseo, ser harto lacónico al apreciar el mérito de los intérpretes de las obras dichas, merecedores todos ellos de entusiasta aplauso. El Sr. Monasterio es el mismo inspirado artista de siempre. Corrección y elegancia suma en la manera de decir; conocimiento profundo de la obra que interpreta, y cuyas bellezas revela y realza de modo admirable y gusto exquisito: he aquí las cualidades culminantes del gran artista, alma y vida de la Sociedad que acaudilla. Digno compañero de él es el pianista Sr. Tragó, cuyo admirable mecanismo y cuya elegancia, al par que energía, en la manera de expresar, le han elevado, entre los amantes de la buena música, á grande y merecida altura; y dignos también de cumplido elogio los señores Urrutia, Lestán y Mirecki, que con aquéllos han compartido las ovaciones recibidas en las pasadas noches por la *Sociedad de Cuartetos*.

Y como no haya terminado ésta su campaña artística, fuerza será dedicarle otro artículo, como se hará, Dios mediante.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Enero 1886.)

LXXVII

EL TEATRO REAL Y LA ÓPERA «EL PROFETA» LOS TEATROS DE ZARZUELA

Lector pío y anónimo: Muy lejos estabas de figurarte, al escribir la carta que me has dirigido, el gozo y la satisfacción que su lectura habían de causarme, no ciertamente por la peluca que con las más cultas y delicadas formas me echas, por lo que, en puridad, vienes á llamar indolencia en dar cuenta á los lectores de *La Ilustración* de los espectáculos líricos que hay en esta villa, sino porque con ello me das ocasión para decir lo que hace tiempo andaba escarabajéandome y no me atrevía á dar á la estampa, temeroso de que, recordando el antiguo y conocido axioma de derecho «satisfacción no pedida, malicia arguye,» vieran aquéllos en mis palabras más bien la disculpa del pecador que la verdadera razón del pecado, dado que lo hubiere, punto sobre el cual, vista tu filípica, dudo que anduviésemos acordes los dos.

Esto supuesto, quisiera yo que te imaginases el anfitrión más espléndido que tu mente pudiera concebir (que, como verás, suponer es, dado el caso á que hemos de aplicar el ejemplo), á cuyo lado el mismo Lúculo fuera niño de teta, pero el cual diera á sus comensales los mismos, mismísimos platos, sin permitirse la más ligera variante, en los trescientos sesenta y cinco días del año. Ten por cierto que al cabo de ese tiempo los más de aquéllos habrían de desear conocer otros prodigios del Vatel del susodicho magnánimo señor, y no sería difícil

que hubiese alguno que hasta ansiara el habérselas con el prosáico condimento obra y fábrica de una cocinera de medio pelo, cuyos conocimientos en el ramo no pasasen de los que enseña aquel Manual de cocina, libro de consulta de nuestros mayores, entre cuyas recetas se encuentra la tan conocida de «albondiguillas para frailes y gente ordinaria.»

Ahora bien, y después de perdonarme lo vulgar de la comparación con esa benevolencia de que, en la apariencia sólo, das muestras, ¿no te parece á tí que á gran parte del público que asiste á nuestros espectáculos lírico-dramáticos ha de pasarle algo de lo que á los comensales susodichos? Paréceme que sí; y en cuanto á mí, no te quede la menor duda de que, dado el reducido número de óperas que, en lo que va de temporada, se han puesto en escena (esto por lo que al Teatro Real atañe, que de los demás ya hablaremos después), lo conocidísimo y repetidísimo de muchas de ellas, y su interpretación muy pocas veces feliz, muchas desigual y algunas desgraciada, me siento hastiado, no sé qué decir ni qué escribir, y, como los ciudadanos del ejemplo, deseo nuevos platos, ó al menos de los saboreados hace algún tiempo, para dar gusto y contento á mi paladar artístico.

Posible es que se te ocurra contestarme lo que tengo ya oído más de una vez, y es que la culpa de todo la tienen lo escaso del repertorio y la carencia de genios que, como antaño, á cada paso daban al mundo nuevas obras maestras. Si tal pensases, no podría menos de reirme de la buena fe con que has acogido semejantes razones (sin negar la verdad que tiene la segunda), y decirte, como Rossini á aquel amigo á quien perseguía para que le obsequiase con un pavo trufado que le había prometido y se excusaba con la carencia de las trufas: «No lo crea usted, no la hay. Son los pavos los que hacen correr esa noticia.» Y aquí, para el caso de que hablamos, tan sólo se entiende, los pavos propaladores del falso rumor son, ó las empresas que no quieren gastar en poner en escena

las obras nuevas, ó los cantantes que no quieren estudiarlas, y á la vez abrigan quizás temores de no salir del todo airosos, dada la educación artística que hoy reciben, al interpretar las reconocidamente buenas del repertorio antiguo, y hasta el público, en el cual no excluyo tu persona ni la mía, que se hace cómplice de las culpas de unos y de otros, ya limitándose á condolerse en silencio de que le hagan oír siempre lo mismo, ya contentándose buenamente con lo que le dan, y hasta aplaudiéndolo, siempre que le den un cantante que le muestre un pulmón digno de figurar en un museo anatómico, aunque con su exhibición se lleve la trampa al sentido de la frase musical y el compás se vea suprimido casi por entero como artículo de lujo.

Prueba de lo que te digo es que á la hora presente, y mientras aquí oyes por la milésima vez lo mismo, en el extranjero, aparte de obras ya conocidas aquí y sin razón relegadas al archivo, se cantan las óperas que voy á decirte (y cuenta que no incluyo todas, para no convertir la relación en letanía), á ninguna de las cuales se ha dado entrada en el regio coliseo, y que conocerás tan sólo por sus nombres, si es que no has traspasado las fronteras pirenaicas, ó comprado la partitura para estudiarlas, imperfectamente como no puede menos de ser, al piano. Helas aquí: *Il Flauto magico*, *Così fan tutte*, *Le noce di Figaro* y *L'Enlevement au Sérail*, de Mozart; el *Egmont* y el *Fidelio*, de Beethoven; el *Freyschütz* (que bien puede tenerse como no representado, según se puso en escena hace años), el *Oberon* y la *Euryate*, de Weber; la *Armida* y la *Ifigenia*, de Gluck; la *Vestale*, de Spontini; el *Benvenuto Cellini* y los *Troyanos*, de Berlioz; la *Vida por el Tzar*, de Glinka; la *Carmen* y *Le Pêcheur de perles*, de Bizet; el *Neron* y *El Demonio*, de Rubinstein; *El Cid*, *Juan de Nivelles* y *Herodiade*, de Massenet; el *Enrique VIII*, de Saint-Saens; *Le Roy l'a dit* y *Lackmé*, de Delibes; los *Templarios*, de Litolff; *Flora mirabilis*, de Samara; el *Tannhäuser*,

Los Maestros cantores de Nuremberg, *Tristán é Iseult* y *El Buque fantasma*, de Wagner, sin mencionar las últimas óperas que brotaron de la pluma de este maestro.

Como ves, la lista no es pequeña, y hay donde escoger, y paréceme que así como sería pretensión tan ridícula como absurda la de que una empresa pusiera, sin más ni más, todas ó la mayor parte de ellas en escena en una campaña artística, no sería exagerado el pedir y desear que algunas de ellas se estudiasen é interpretasen, ya que así se hace en teatros de la misma y menores ínfulas que el Real, en Alemania, Francia é Italia, como he apuntado antes.

De todo ello forzoso será que deduzcas, lector pío, á quién va dirigida esta epístola, que á menos de querer que te propine una dilución, á guisa de doctor hahne-manniano, de lo que ya he escrito varias veces y en diversos tonos, has de justificar ese silencio que he guardado, del cual te quejabas, y que no he de romper por cierto al presente, respecto de óperas como *La Linda de Chamounix*, *La Favorita*, *Mignon*, *Fausto*, y hasta *El Barbero de Sevilla*, verdaderas joyas, más ó menos valiosas, del arte músico; porque, aparte de que sobre ellas está ya dicho todo cuanto pudiera ocurrirse, en lo que hace á su interpretación por los artistas del regio coliseo, en unas habría también que repetir el mismo cantar de otras veces, puesto que está á cargo de los mismos, y en otras, de decir la verdad, por veladuras que se empleasen, correría uno grave riesgo de faltar, y no poco, á aquella excelente y santa virtud, madre y esencia de todas las demás, que tan recomendada está á todo fiel cristiano.

Ahora, para que veas que cuando llega la ocasión no soy indolente, como temerariamente supones, echemos, si te place, un párrafo sobre *El Profeta*, de Meyerbeer, que hace algún tiempo estábamos sin oír, me parece; no sin antes enviar un merecidísimo aplauso al maestro Mancinelli por su inteligente dirección del *Mefistófeles*,

de Boito, así como á gran parte de sus intérpretes, y entre ellos, y en primera línea, á la orquesta y coros, por su acierto en revelar y realzar las muchas bellezas que en dicha partitura se encierran, sobre todo en el admirable prólogo con que comienza.

Y empecemos, si no lo llevas á mal, por perdonar á Castil-Blaze, harto aferrado á las usanzas antiguas, el que diga que *El Profeta* es una «ópera viuda ó bizca,» porque carece de obertura, y comienza tan sólo con el hermoso preludio de la orquesta, que conoces; así como el que, sin dar razones para ello, declare *ex-cathedra*, y á propósito de la misma obra, que «á la manera que Rossini fué elevándose de obra maestra en obra maestra, Meyerbeer ha seguido un camino opuesto, yendo *diminuendo*, y dando con ella un paso más hacia el *perdendosi*.» Deja asimismo á Chouquet que la califique de «ópera sombría, larga y fatigante, en que la teología ocupa más sitio que el amor.» Respeta, aunque no aceptes en absoluto, como tampoco lo hago yo, la opinión de un autorizado escritor contemporáneo, que afirma que «aunque *El Profeta* tenga verdaderas bellezas, y páginas hermosas en las cuales se descubre la garra del león, no puede negarse que su autor no alcanza en él la sublime altura que en *Roberto* y *Los Hugonotes*;» y oye ante todo lo que de aquél decía años hace un crítico á quien sus contemporáneos dieron más fama de la que realmente merecía, y sus sucesores rebajan, cuando no denigran, de modo harto injusto: «Meyerbeer, decía Scudo, no es sólo un gran compositor, sino un táctico de primer orden. Nada deja al azar, palabra que es para él vacía de sentido, y cuando se decide á dar al mundo una de sus grandes concepciones dramáticas, que con tanto amor ha creado, está casi seguro de que tendrá una existencia gloriosa. Todas las probabilidades favorables las tiene anotadas y calculadas de un modo que honraría á un Laplace ó á un Alembert. Espíritu inteligente y perspicaz, carácter noble, generoso y prudente, lleno de firmeza y

de condescendencia, de fe y de indecisión, Meyerbeer imprime en sus obras esa mezcla singular de tendencias y cualidades diversas, de grandes pasiones y de curiosos rasgos. Ved allí, en aquel palco, alumbrado por una lámpara misteriosa, un hombre pequeño, inclinado sobre una partitura manuscrita, llena de enmiendas y raspaduras, y conteniendo á veces dos y tres fórmulas diferentes para expresar una idea. Es el ilustre autor de *Roberto*, de *Los Hugonotes* y *El Profeta*, que preside el ensayo general, y que á la manera del astrónomo en su solitaria torre, observa cómo se elevará en el horizonte el nuevo astro que su inteligencia ha creado.»

El hombre cuyo retrato acabas de leer y cuyo inmenso genio, unido á una paciencia laboriosa y reflexiva que no encuentra cansancio en retocar sus obras hasta llegar á la meta deseada que su inspiración concibiera, elevó á grande altura el género lírico-dramático, y cuya colosal figura en vano trataría de hacer palidecer la escuela wagneriana, sin negar por eso todo el gran valer que tiene el dios que adoran, escribió *El Profeta* en el año de 1843, no entregándolo al dominio público hasta 1849, en que por primera vez se oyó. Cuáles fueran las razones que tuviese para tenerlo tanto tiempo guardado en sus carteras, no se saben á punto fijo, aunque se presume fueran, aparte del excesivo cuidado que, como queda dicho, ponía en pulir cuanto de su pluma salía, sin que por ello perdieran sus obras en frescura, el no satisfacerle el personal cantante del teatro de la Opera francesa, para la cual la había escrito, y además las ocupaciones inherentes al cargo de Maestro de capilla del Rey de Prusia, para que había sido nombrado, y merced al cual hizo durante ese tiempo gran copia de música sagrada y profana; una cantata, *La Festa nella corte di Ferrara*, ejecutada en una fiesta dada por el Rey, y las *Tackeltanz* ó *Marchas de las Antorchas*, empleando sus ocios en escribir además la admirable música del *Struensée* y la ópera *Ein Feldlager in Schelesien* (Un campo en Silesia),

para la inauguración del nuevo teatro de Berlín, donde, á decir verdad, parece fué recibida friamente, alcanzando más tarde gran éxito en Viena, con el título de *Wielte*, gracias á los cambios en ella hechos y al valioso concurso de la famosa Jenny Lind.

No he de hacerte yo ahora el análisis de una obra que ha corrido todo el mundo con aplauso y admiración de las gentes, y que tú mismo, si es que ya peinas algunas canas, has oído magistralmente cantada en ese mismo teatro donde ahora se representa; pero sí he de decirte que es obra en la que hay mucho que alabar y muchísimo que aprender y que estudiar; donde resalta el admirable talento de Meyerbeer en dar colorido y dibujar de modo irreprochable los caracteres de los principales personajes del drama, creando verdaderos tipos que vivirán siempre en la historia de la Música, y el maravilloso arte que tenía de combinar las masas corales é instrumentales, por medio de una gradación sabiamente pensada y calculada, hasta llegar á los más grandiosos efectos que pueden concebirse.

Así, y en prueba de lo dicho, se destaca en *El Profeta* la noble y hermosa figura de la mendiga Fides, «madre y cristiana, como dice Beulé en su *Elogio de Meyerbeer*, que reniega de su hijo por no perderlo, y le hace caer de rodillas ante ella para salvarlo;» así se muestran en aquel hermoso cuadro los sombríos anabaptistas, cuya tétrica y austera salmodia resuena á cada momento, y así hasta el mismo Juan de Leyden resplandece de modo peregrino, ya en el himno verdaderamente bíblico, del cual no sin razón se ha dicho que Hændel y Marcello hubieran tenido á dicha escribir, ya en la portentosa escena de la coronación, en que, aparte de las innumerables bellezas que contiene, la sola frase: *Che Dio salvi il re profeta sento dir*, es un arranque de sublime inspiración.

Y en cuanto al arte de que te hablo, recuerda, por no multiplicar ejemplos, todo el acto tercero, con su aria de

Zacarías, de sabor y corte verdaderamente clásicos; el terceto de los anabaptistas y Oberthal, página tan llena de inspiración y saber, como, por lo regular, no interpretada cual se merece y debiera, y el himno final de que antes te he hablado; y recuerda asimismo, y ante todo y sobre todo, el acto de la catedral, donde el genio y el talento de Meyerbeer se elevaron á inmensa y envidiable altura, de magistral grandeza y de igual valer, por lo menos, á cuanto escribió de más grandioso y sublime, con permiso del escritor á que antes hice referencia, hasta el punto de que por sí solo hubiera bastado y sobrado para colocar á su autor entre los grandes colosos del arte músico.

Obra tan hermosa, que cuanto más se oye y se estudia más se admira, ha tenido, en su conjunto, una interpretación bastante acertada en el Teatro Real durante las pasadas noches, si bien no haya bastado para borrar recuerdos de otros tiempos á los que, por desgracia nuestra, llevamos más años de los que quisiéramos de andar rodando por este pícaro mundo. La Sra. Pasqua se ha mostrado la misma artista inteligente, apasionada y dramática de siempre; el Sr. Gayarre ha alcanzado asimismo grandes aplausos, más merecidos á mi juicio en el segundo acto de la ópera que en el resto de ella, donde de desear sería realzase más toda la poesía, y á veces la grandeza, que imprimió Meyerbeer al interesante personaje de Juan de Leyden; así como el que no se dejase llevar de los entusiasmos de los partidarios de la *orden del grito*, como los llaman en Italia, esforzando, tanto en esta ópera como en otras, su voz, con detrimento de ella, al punto de que ya algún Aristarco no encuentre en la pureza de antes aquel timbre dulcísimo y aquella agilidad de garganta que eran una de las cualidades más emjnetes del artista de que hablo. En cuanto á los demás que han tomado parte en la obra, unos cumplieron como buenos, y otros como pudieron, haciéndose merecedores de elogio el inteligente director Sr. Mancinelli, la ex-

celente orquesta que bajo su mando tiene, y los coros.

Ahora, y en espera de *La Regina di Saba*, de Goldmark, que probablemente se habrá puesto en escena cuando esta epístola llegue á tus manos, déjame que en brevísimas palabras te demuestre también, en lo que á los demás teatros líricos atañe, la sinrazón de tus acusaciones.

En cuanto al teatro de la Zarzuela, bastará te diga que en lo que va de temporada no ha puesto ni una sola obra nueva, original de autores españoles, sin que yo me explique la razón de ello, viendo mano sobre mano á nuestros más aplaudidos compositores, á los cuales, por muchísimas razones que se te alcanzan, y no hay para qué decir, supongo que no han de faltar deseos de trabajar y dar muestras de su ingenio y talento. Las dos únicas operetas nuevas, vamos al decir, que allí se han oído han sido *El Estudiantillo*, de Milloker, que ya conocías hace tiempo con el nombre de *El Guitarrero*, y *Manolito el Rayo*, música de Suppé, y no de las mejores, aplicada á un libreto harto insulso. El resto de la temporada lo ha pasado la compañía que en aquel teatro actúa, exhumando obras de los buenos tiempos, que ciertamente no han ganado gran cosa con el modo y manera como se han interpretado.

En cuanto al teatro de Apolo, ha seguido dando á todo pasto *La Gran vía*, á más de *Cádiz*, zarzuela de relumbrón, en la que el patriotismo es manto que cubre no pocas faltas, y que, á decir verdad, no parece escrita por la misma mano que trazó el lindísimo y literario cuadro de *Los Valientes*. La música que en ella se oye, escrita con facilidad por los maestros Chueca y Valverde, es agradable, aunque no peque, ni con mucho, de original; tiene algunos momentos, no muchos, de verdadera *vis cómica*, como es un quinteto cantado por unas damiselas y unos oficiales ingleses, atacados unos y otras de la filoxera que les ha causado el asalto á unas cañas de manzanilla, y está instrumentado con inteligencia. Pero, sea lo

que quiera, ha merecido el favor del público, que allí acude en tropel todas las noches, mostrando que, á despecho de todas las críticas, le gusta el espectáculo, aun á riesgo de dar la razón á lo que para casos tales decía el Fénix de los Ingenios, si mi memoria no es infiel.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Enero 1886.)

LXXVIII

LA REINA DE SABA

(ópera de Goldmark)

El acontecimiento más importante que registra la historia del Arte en Alemania, en los presentes días, ha sido el estreno de la ópera *Merlín*, letra de Lipiner y música de Carlos Goldmark, en el Teatro Imperial de Viena, el 19 de Noviembre último, con ocasión de los días de la Emperatriz Isabel.

Con tal motivo, se ha hecho constar el silencio que ha guardado por largos años el maestro referido, en lo que hace á obras lírico-dramáticas; silencio tanto más inexplicable, cuanto que los primeros pasos dados por él en la senda que inmortalizaron en su misma patria Mozart, Beethoven, Weber y Meyerbeer, no habían podido ser más afortunados. Abandonando tan glorioso camino, habíase limitado luego á escribir varias obras de música *di camera* y para orquesta, á más de un gran número de *lieder*, teniendo de largo tiempo guardada en cartera la partitura completa de la ópera *Los Argonautas*, sin ánimo de entregarla al teatro, cuando en 1882 se le presentó el poeta antes nombrado, llevando debajo del brazo el libreto de otra, cuyo argumento estaba basado en la antigua leyenda del «Encantador Merlín.» Encariñóse con él Goldmark, y decidido á poner manos á la obra, para trabajar más á sus anchas, retiróse á las cercanías del lago Gmunden, en los Alpes austriacos, de donde al cabo de tres años volvió con la partitura completa y acabada,

la cual ha merecido grandes elogios, y en la que, según parece, hace su autor profesión de fe wagnerista, ó punto menos, dado el modo y manera como, dicen, sigue en ella las huellas del célebre maestro de Bayreuth.

Con anterioridad á estas recientes noticias, no eran muchas las que de Goldmark se tenían. Sabíase tan sólo, por los escasos datos biográficos que suministra Pougin en su suplemento á la *Biografía universal de músicos célebres*, de Fetis, que el maestro de que hablo, y cuya gran reputación en Alemania como compositor está fuera de toda duda, cuenta hoy cincuenta y seis años de edad, habiendo nacido en Wesztheley el 18 de Mayo de 1830, y que há tiempo que su nombre era célebre, entre otras obras, por la obertura *Sacuntala*, un *scherzo* para orquesta (que ha alcanzado gran popularidad), un cuarteto para instrumentos de cuerda, una sonata de violín y piano, diversas piezas para este último instrumento, y, en fin, la ópera *La Reina de Saba*, estrenada también en Viena el 5 de Marzo de 1875.

Satisfecha hasta donde me ha sido dable la curiosidad del lector en lo que atañe á la vida del compositor, cuya ópera, después de haber recorrido en triunfo los principales teatros de Alemania y parte de los de Italia, donde es conocida hace años, se ha oído por vez primera en nuestro regio coliseo el 12 del presente mes, con lisonjero éxito para su autor y para sus intérpretes, hora es ya de que dé cuenta de ella á mis lectores, ya que achaques de la vejez, que va asomando á mis puertas, hayan sido causa de no hacerlo antes.

A decir verdad, el poeta Mosenthal, padre del libro, no ha perdonado ocasiones al músico para que éste desplegara todos los recursos de su inspiración y talento. Marchas triunfales; ceremonia nupcial; profanación de un templo; jardines poco menos que encantados, donde,

*Al pallido chiaror
Che vien degli astri d'or,*

se entregan las gentes á raptos amorosos que nada tienen que envidiar á los de Fausto y Margarita; bailes; amores, unos purísimos y otros que por las muestras de sospechar es que no tuvieran nada de tales; peticiones de indulto, aisladas y en corporación, y, por fin y postre, el *simùn* del Desierto, con sus consiguientes víctimas. Todo esto hay allí, y, sin embargo, el argumento, si tal puede llamarse, es tan insulso, la acción tan lánguida y los personajes que allí se mueven tan insignificantes, que el espectador maldito si se interesa ni conmueve por nada de lo que ante él pasa, por exquisita que sea su sensibilidad.

Y si no, la prueba al canto, aunque sea á grandes rasgos, para aquéllos de mis lectores que no hayan visto *La Reina de Saba*. Assad, joven enamorado de la bella Sulamid, y favorito de Salomón, había marchado á la Arabia con una misión de su Rey para la famosa Reina antes nombrada. Comienza la escena cuando vuelve de su viaje, anunciando que poco tiempo después llegará aquella (que de lejanas tierras viene á visitar al sabio Rey), y acogiendo con sobrada frialdad los transportes de júbilo con que su prometida le recibe. Extráñanse todos de esto, y Salomón, para despejar la incógnita, despide á las gentes que le rodean, menos á Assad, á quien desde luego pide explicaciones. El interpelado, después de suplicar á su Rey que conjure *il demont che gli ammalio*, le dice ante todo que había cumplido con la Reina el mensaje que llevaba para ella, si bien no había conseguido ver su rostro, cubierto siempre con un velo impenetrable, advertencia prudente y sin la cual todo el argumento se iría al traste; y á renglón seguido le cuenta, con sobrado lujo de detalles, por cierto, un encuentro algún tanto escabroso que ha tenido en el Líbano con una bellísima incógnita que le trastornó el seso. Salomón por todo remedio le aconseja se olvide de ello y apresure su casamiento con Sulamid, lo que Assad promete hacer. A esto suena la marcha que anuncia la llegada de la Reina de Saba, la cual, en efecto, aparece, precedida de gran

acompañamiento y llevando delante de sí los regalos que aporta al Sabio Rey, alguno de los cuales haría dar de calabazadas al más erudito arqueólogo, si no fuera conocida de antaño la propiedad y verdad histórica que suelen gastarse en la escena del Teatro Real. Alza la Reina el velo que cubre su rostro, cuando se ve delante de Salomón; Assad reconoce en ella la deidad que le mareó en el Líbano; lo dice á grito pelado: la susodicha se limita á preguntar, con una serenidad imperturbable, quién es aquel hombre y qué quiere; la pobrecilla Sulamid se atortola, se echa á llorar ó poco menos; y al belén que allí se arma pone fin Salomón invitando á la Reina para que entre en su palacio, y apercibiendo á Assad para que se prepare á matrimoniar al siguiente día.

Y es de noche. La Reina, cansada de la fiesta con que era obsequiada, y presa, sobre todo, del demonio de los celos, sale á un jardín, donde da rienda suelta á los sentimientos que ahogaban su pecho, cuando hete aquí que una esclava, confidenta suya, viene á decirle que Assad andaba vagando por aquellos contornos. La Reina manda que le llame, lo cual hace, por cierto muy discretamente, la Srta. Gazulli, en una melopea original y extraña y de no fácil entonación, y Assad acude presuroso al reclamo, viendo pocos momentos después de su llegada, al pie de una fuente, é iluminada por la luna, cual le sucedió en el Líbano, la visión mágica que allí le trastornara con sus caricias. Quiere huir de ella; la Reina le asedia con sus ternezas, y al fin, víctima de la fragilidad humana, cae en sus brazos, de los que sólo se desprende al oír al custodio del templo que anuncia la llegada del nuevo día, momento en el cual la Reina le abandona, después de una despedida sobrado expresiva, y de rogarle que piense sólo en su amor. Y aquí cambia la escena, y aparece el templo de Salomón, despojado, por lo que se ve, de las riquezas que la leyenda y la historia nos dicen que encerraba y tanta fama le dieron. Viene el cortejo nupcial de Sulamid y Assad, á quien acompaña

el Rey; empiezan las ceremonias del matrimonio, y en lo más solemne de ellas aparécese la Reina trayendo un presente á Sulamid, que ésta rechaza. Assad vuelve á las andadas, lo cual le vale que su fantástica visión vuelva á repetir que en su vida ha visto semejante mancebo, y éste, en el paroxismo de su furor, increpa al cielo, maldice de todo é insulta á los sacerdotes, con lo cual se arma de nuevo la gorda, á que pone fin el telón descendiendo majestuosamente de sus alturas.

Hago gracia á mis lectores de la descripción detallada y menuda que hace el libreto de la danza de la abeja, bailada por las almeas en el harén, y con la que comienza el acto tercero (y eso que bastaría traducirlo *ad pedem literæ* para su gozo y regocijo), y les diré se sabe allí que Assad ha sido condenado á muerte por sus fechorías, cuando lo lógico, al decir de un crítico que antaño juzgó esta ópera, hubiera sido enviarle á un manicomio; que la Reina viene á pedir gracia para él, la que no consigue ni con halagos ni con amenazas, y, por último, que Salomón se deja ablandar por los ayes y lágrimas de Sulamid, trocando la pena que había de sufrir su prometido por la de pasar el resto de sus días en el Desierto, dedicado á meditar á solas sobre los devaneos que se permitió en este mundo.

Lo que con efecto sucede, según se ve en el último acto, en el que, al levantarse *il sipario*, se encuentra á Assad al pie de una palmera doliéndose de todo lo sucedido. Aparécese de nuevo la Reina (escena suprimida del todo en el Teatro Real), siendo inútiles cuantos esfuerzos hace para llevárselo—tan escamado está el hombre,—teniendo, por fin y postre de sus coqueterías, que volverse sola á su reino. A esto sobreviene una tempestad, con su ciclón arenisco correspondiente (hecho, por cierto, de la manera más lastimosa que puede pedirse, y que no envidiaría el último y más humilde teatro de lugar), que deja muy mal parado á Assad, quien en sus últimos momentos, *revient à ses premiers amours*, llama á Sulamid, la

cual andaba buscándole por aquellas tierras, y que acude presurosa y á tiempo para tener el gusto de morir juntos, y que las que la acompañan digan como punto final:

*E il tuo fedel
Eternamente a te congiun il ciel...!*

Y si en la trama del poema la fortuna no ha sonreído, como ven mis lectores, al poeta, menos favorecido ha estado, si cabe, por la susodicha diosa en la pintura de los personajes que en él intervienen, rebajando de manera harto infeliz grandes figuras poetizadas por los libros santos, de los cuales, por cierto, ha hecho caso omiso al escribir el libreto. Salomón es un pobre hombre, un sér punto menos que insignificante, que maldito si justifica en nada el dictado con que la historia le reconoce; á quien cuentan todo, que nada hace, y cuya misión se reduce á sufrir con paciencia las bellaquerías de su huésped y á castigar como criminal al que, en suma, no es más que una víctima infeliz de aquélla. La fantástica Reina de Saba, de la que se dijo venía de los confines de la tierra (*Terra finesque quæ ad Orientem vergunt, Arabia terminantur*) á consultar al sabio Salomón, de la que hablaron no pocos Santos Padres, é inspiró á Rafael en sus *Loggias*, y á Pablo Veronés y otros renombrados pintores en sus lienzos, carece por completo de aquella grandiosidad con que, en medio de sus costumbres *non sanctas*, la pintan la historia y la leyenda, y aparece delineada por el poeta alemán ni más ni menos que como una nobilísima ascendiente de la estirpe de las asendereadas doncellas que armaron de caballero á Don Quijote á la puerta de la venta. El Gran Pontífice es una figura decorativa ni más ni menos; y Assad, un joven incauto, cuyos delirios amorosos y cuyas desdichas á nadie interesan ni conmueven, salvo á la bella Sulamid, única figura poetizada en la obra, y hacia la cual se siente atraído el espectador.

Y ahora, díganme los lectores de *La Ilustración* si visto lo que es, en suma, *La Reina de Saba*, y teniendo en cuenta que hoy no es posible admitir argumentos de la estofa de los de la antigua ópera italiana; que entre los verdaderos progresos del arte lírico-dramático está que el poema, en el cual el compositor ha de inspirarse y que ha de realzar con su música, reúna, por lo menos, las condiciones que á toda obra dramática pide la crítica menos exigente; y que sin acudir á los bellísimos libros de Romani, que Bellini immortalizó, verdaderos modelos en su género, que todos los que siguieran sus huellas deberían imitar, los del mismo Scribe, con todos los defectos que tengan, realizan esa razonada y justa aspiración de la moderna crítica y del buen gusto; díganme, repito, si he pecado de ligero al juzgar *La Reina de Saba*, desde el punto de vista literario, del modo y manera que lo he hecho.

Dicho lo cual, hora es ya de que hablemos de la música. Por más que *La Reina de Saba* sea la primera ópera de Goldmark, desde los primeros compases nota el menos práctico en la materia que tiene que habérselas con un hombre de gran talento, de inspiración, aunque no á la altura de aquél; gran maestro en el arte de escribir, sobre todo la orquesta, y con una obra de verdadera importancia, que si bien exenta de ciertos lunares, abunda en bellezas, y no sin razón ha recorrido en triunfo los teatros de Alemania, y obtenido en los de Italia favorable acogida, como ya he dicho, confirmando la gran reputación que su autor gozaba de compositor de mérito envidiable y no común.

Hase pretendido por autorizados críticos de allende el Pirineo que Goldmark ostenta en *La Reina de Saba* una personalidad propia, apartándose en ella de las corrientes que hoy se dividen la influencia en Alemania, y se ha citado en prueba de ello la enemiga que le tienen los partidarios de Wagner (que de suponer es haya amenguado últimamente), y los malos ojos con que á su vez le miran.

los que siguen las huellas de Brahms, quienes sabido es no admiten en su iglesia nada que lleve la procedencia del semidiós de Bayreuth. Respetando tal parecer, y sin negar que en la ópera de que voy hablando hay páginas que acusan originalidad, y aun, si se quiere, estilo propio, paréceme que, en general, está escrita en momentos en que Goldmark, indeciso aún del rumbo que en definitiva debía seguir, vióse, tal vez sin darse cuenta de ello, dominado por contrarias influencias, que se revelan en no pocas páginas de la partitura, dando á ésta un tinte de eclecticismo *sui generis*, que si bien puede contentar todos los gustos, quita á la obra la unidad de estilo, tan necesaria para que una obra de arte sea realmente bella. Así se explica que en ocasiones, sin serlo, parezca wagneriano; que en otras se le crea imitador de Meyerbeer; que no falten momentos, algunos de ellos los más felices por cierto, en que se le vea con marcada inclinación á la moderna escuela italiana, y, en suma, que al lado de páginas verdaderamente bellas, haya otras de dudoso gusto y de no fácil percepción aun á gentes habituadas de largo tiempo á practicar el divino arte de la Música.

El importantísimo papel que en ella juega la orquesta (que Goldmark maneja á maravilla), hasta el punto de ser uno de sus más principales factores; el lujo de episodios que en la misma se oyen, con notorio perjuicio de la claridad, tan necesaria á esta clase de obras artísticas, y que fatigan en vez de conmover al oyente; la factura de algunos trozos, como el preludio del segundo acto, que, sin tener su belleza, trae á la memoria el de las bodas de *Lohengrin*; el uso, inmotivado muchas veces y excesivo, de enarmonías, pedales, retardos, progresiones y toda clase de artificios armónicos; el empleo de disonancias antiestéticas, como las de las trompetas que suenan en el interior del templo de Salomón, hecho con premeditación y alevosía, y el deliberado propósito que en ocasiones manifiesta de comenzar y concluir las melodías de modo distinto al tenido por bueno hasta ahora, y con el

cual, sin dejar de ser por ello originalísimas, los grandes genios de la Música han hecho joyas de gran valía: todo esto revela que si Wagner, al cual seguramente no llega, no es el ídolo á quien Goldmark ha rendido culto, por lo menos le ha tenido muy presente al escribir su ópera, sobre todo cuando el talento ha venido á encubrir en ella las flaquezas y veleidades de la inspiración.

Por el contrario, la canción de Sulamid, con el coro de mujeres que la acompaña, extraño, original y de buen efecto, que se oye en el primer acto; el *racconto* del tenor en el mismo; el aria de la Reina, y la bellísima y sentida romanza de Assad, *Magiche notte*, que luego sigue en el segundo acto, y el aria que el desventurado mancebo canta en el final casi de la ópera, y es una de las hermosas páginas de ella, revelan bien á las claras que Goldmark no es de los que han negado el agua y el fuego á la escuela italiana, y que antes bien ha estudiado, y con fruto, sus mejores modelos.

Y, por último, ¿cómo dudar que Meyerbeer ha sido, para el autor de que voy hablando, objeto también de especial predilección? Bastaría para convencerse de ello la grandiosa marcha, de gran sonoridad y efecto, con que hace su entrada la Reina en el primer acto, y cuyo patrón se trasluce á cada instante; la escena de los desposorios de Sulamid y Assad, que trae á la memoria el matrimonio de Selika y Vasco de Gama; el empleo de una frase dominante que en determinadas y parecidas ocasiones se deja siempre oír, sin ser por eso el *leitmotiv* de la escuela wagneriana, y hasta la disposición de las piezas musicales, que, sin tener las rutinarias formas de la escuela, ni caer tampoco en la libertad extrema que caracteriza las últimas obras de la novísima escuela, tienen, dentro de las condiciones relativas de la verdad escénica, su principio y fin de una manera señalada, sin dejar por eso de enlazarse de diestro modo con las que les siguen después.

Con lo expuesto, y hechas las reservas que exige el no

Haberse aún oído bastante la ópera de que voy hablando, de suponer es que mis lectores habrán podido deducir en definitiva su verdadero valer, así como las sombras que la oscurecen. Obra de un maestro que como sinfonista goza de gran fama en su patria, distínguese, ante todo, por la manera magistral con que está instrumentada, así como por la poca piedad con que trata á las voces, ya sometiéndolas á duras pruebas en difíciles entonaciones, ya haciéndolas cantar, sobre todo en las piezas de conjunto, en una *tessitura* demasiado alta, que en más de un caso no da ciertamente el resultado apetecido. Muestra además Goldmark en su ópera ser un armonista y contrapuntista de primera fuerza; y sea por hacer alarde de ello; sea que, acosado por el afán de novedad, quiera huir á todo trance de aparecer vulgar, ó por lo menos sobrado conocido; sea, en fin, por el hábito que dicen tiene de retocar sus obras, movido por una estricta conciencia artística, hasta llegar á la perfección por él deseada, es lo cierto que al lado de páginas verdaderamente inspiradas, y en que la sencillez con que están escritas realza aún más su belleza, hay otras en las cuales lo intrincado de las armonías, la multitud de episodios, y hasta las disonancias inexcusables que contienen, dejan al que con atención las oye en un estado algo parecido al del consabido negro del sermón, á fuerza de querer y no poder darse cuenta de todo aquello, y le hacen exclamar, como un conocido maestro al oír al día siguiente en la Sociedad de Cuartetos el himno austriaco de Haydn, maravilla de inspiración y armonía: «Esto es una función de desagrazos por los varios pecados que oímos anoche.» Por último, Goldmark, que, como he apuntado, sabe herir la cuerda de los afectos tiernos y suaves, tiene en otras ocasiones un estilo grandioso y dramático que revela un gran talento, un no común saber, y muestra en uno y otro caso que es un músico como al presente no hay muchos. Prueba de ello es, aun á riesgo de incurrir en repetición al decirlo, la canción de Sulamid con el coro

de mujeres, el *racconto* de Assad, la marcha y el *largo* del concertante final del primer acto, si bien este último sea algo confuso é intrincado; el preludeo del segundo acto y la romanza de tenor que hay en el mismo; la plegaria de Sulamid en el tercero, y la tempestad y el aria de Assad en el cuarto, páginas todas ellas que no en vano han merecido elogios, y dado honroso lugar en el arte lirico-dramático al maestro que las ha escrito.

Y como los fueros de la verdad así lo exigen, justo será decir que la ópera se ha interpretado de un modo á que ciertamente no estábamos acostumbrados hace tiempo, y ha contribuído, y no poco, á la manera como ha sido acogida por nuestro público. Todos los artistas, en general, que han tomado parte en ella, han sido dignos de cumplido elogio; pero es innegable que merecen especial mención y sincero aplauso el maestro Mancinelli, que la dirige con tanto saber como verdadero *amore*, así como la orquesta, que le secunda á maravilla; las Sras. Kupfer y Pasqua, que en sus papeles respectivamente de Sulamid y la protagonista del drama, han demostrado una vez más su no común valer y entusiasmo artístico, y el Sr. Gayarre, que con su hermosa voz realza las mejores páginas de la partitura.

En cuanto á la parte escénica, la empresa del Teatro Real, si bien no se ha excedido, ha presentado decorosamente la obra, salvo lo que sobre el particular queda antes dicho y no hay para qué repetir ahora.

«Lo que constituye la belleza de una composición, que en las obras de arte se denomina la forma—escribía hace años uno de los más grandes talentos de la vecina Francia,—es la claridad, la sencillez y la unidad simbólica del trabajo.» Esta unidad, repito, no se busque en *La Reina de Saba*; y al ver la tendencia que en muchos pasajes de ella se revela y responde al desarrollo excesivo que la instrumentación viene teniendo en Alemania, así como el ancho vuelo que, allí sobre todo, ha tomado la ciencia armónica, con notorio perjuicio de la melodía, base y

alma de toda buena música (cuyo fin principal ha de ser deleitar y agradar), mirada hasta con desdén por Wagner en sus últimas obras, y más aún por sus discípulos y sectarios, el verdadero amante del Arte, aquél que, sin estar afiliado á determinada escuela ó bandería, no niega, antes aplaude, los verdaderos progresos del Arte, pero lamenta los malos pasos por donde á la vez le van llevando, no es de extrañar que casi desee—y vaya esta protesta como fin del presente artículo—se realice la profecía que Saint-Saens hace en su bien escrito libro *Armonías y melodías*, al decir: «A una fase polifónica excesiva sucederá, á no dudar, más tarde, una reacción en el sentido de la sencillez. Así lo enseña la historia del Arte.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Enero 1887.)

LXXIX

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1887)

Retirados en un rincón de la Europa, fijamos tan sólo nuestra atención en los hechos de más bulto que suceden en el mundo artístico, pasando de largo aquéllos que por lo apartados que acaecen de nosotros apenas si les damos importancia, en el supuesto, harto piadoso, de que de ellos tengamos conocimiento.

Tal sucede con el desarrollo verdaderamente notable que de algún tiempo á esta parte viene tomando la escuela que bien pudiera llamarse escandinava, dado que tiene una fisonomía propia y peculiar, y en la que figuran compositores de verdadero mérito, cuyas obras en nada desmerecen, por cierto, de las de sus predecesores Niels Gade y Hartman, tenidos, si no como los fundadores, al menos como los padres graves de ella.

Los nombres de los dinamarqueses Andersen, Heyse, Hamerik, Lange Muller, Honnerman, Schytte, Bechgaard y Weise; los del Príncipe Gustavo de Suecia, y de sus compatriotas Berg, Sjøegren y Gunar Berg, y, sobre todo, los de los noruegos Grieg y Svendsen, alcanzan hoy merecida fama entre las gentes que están al tanto del movimiento artístico-musical, mostrando el aplauso con que son acogidas muchas de sus obras, no sólo el innegable valer de ellas y el reconocido mérito de sus autores, sino la importancia que la escuela dicha va alcanzando y

la atención que á ella deben prestar cuantos se interesan por los adelantos del divino Arte.

No entra en mi propósito justificar ahora este aserto. El hacerlo me conduciría por rumbo distinto del que me he propuesto al escribir este artículo, que no es otro que el de terminar la tarea comenzada de dar cuenta á los lectores de *La Ilustración* de las obras de autores modernos que ha dado á conocer la *Sociedad de Cuartetos* en sus interesantes sesiones, y justificar con ello una vez más el acierto con que ha obrado su inteligentísimo Director, Sr. Monasterio, al hacerlas figurar en sus programas, con gran contentamiento de aquellos aficionados á quienes las teorías, cuando no las preocupaciones de escuela ó un espíritu estrecho, no impiden aceptar en el Arte todo lo bueno, sea cual fuere su procedencia y la mayor ó menor antigüedad de su partida de bautismo.

Entre las obras dichas, deben contarse en primer término una originalísima *romanza*, para violín, del ya citado Svendsen (interpretada, por cierto, de modo maravilloso por Monasterio), verdadera joya, impregnada de profunda melancolía; y un *Octeto en la* (ob. 3) del mismo autor, composición de verdadero mérito, original y de sabor clásico. Pero antes de hablar de ella, no estará de más que dé á conocer á mis lectores algunos detalles del maestro que la ha escrito, y cuyo nombre ha sonado por vez primera en las sesiones objeto de las presentes líneas.

Juan Severino Svendsen, según la nota biográfica de donde tomo estos apuntes, nacido en Cristianía el 3o de Septiembre de 1840, de padres de humilde condición y escasa fortuna, mostró desde bien temprana edad afición decidida á las armas y á la Música. Soldado del ejército noruego cuando sólo contaba quince años, bien pronto comenzó á decaer en él su entusiasmo por la milicia, al par que aumentaba el que ya tenía por el divino Arte. Músico de regimiento algún tiempo, cuando obtuvo su licencia absoluta, dióse á recorrer la Suecia y la Noruega,

dando conciertos como violinista, hasta que, merced á la protección del cónsul de su patria en Lubeck, obtuvo una pensión del Rey Carlos XV, merced á la cual pudo abandonar la vida, hasta cierto punto errante, que llevaba en busca del pan nuestro de cada día, y entregarse por entero al estudio en el Conservatorio de Leipsick, donde recibió lecciones de violín de Fernando David, y de armonía y contrapunto de Haupman y Rittcher. Allí permaneció más de tres años, al cabo de los cuales emprendió nuevos viajes por Europa, ya como notable concertista, obteniendo grandes triunfos, señaladamente en su patria; y después de permanecer algún tiempo en París, donde se le ve ocupar una plaza en la orquesta del teatro del Odeón, sin que se sepan ó al menos se digan las causas que le condujeran á aceptar condición tan modesta, aparece, primero dando conciertos en los Estados Unidos; luego Director de la Sociedad Euterpe, en Leipsick, más tarde dirigiendo asimismo los que daba la Corte en Stockolmo, y volver después á la vida errante, corriendo por Italia, Inglaterra y Francia, hasta fijar, por último, su residencia en Copenhague, donde, merced á la pensión que, como á Grieg, le ha asignado el Rey Oscar II, puede entregarse á la composición, libre de cuidados que perturben su espíritu y quiten al ánimo la serenidad necesaria para dar rienda suelta á la inspiración, sin forzar ésta, llevado de aquella venturosa, pero triste, necesidad que, al decir de un notable escritor, ha sido madre de tantas obras maestras.

El catálogo de las composiciones de Svendsen, la mayor parte para orquesta, no es muy numeroso hasta el presente; pero con lo que ha escrito basta y sobra para reconocer en ellas una marcada individualidad, y la expresión de una raza y de una civilización, cualidades que por sí solas bastarían para dar á su autor honroso lugar en la esfera del Arte. Al decir de Adolfo Jullien, conocedor de todas ellas, y que ha recabado para sí el honor de ser el primero que llamó la atención de la Francia mu-

sical hacia el compositor noruego, las cualidades que más resaltan en éste son: una franca personalidad, algo extravagante á veces; el color poético de los *andantes*, y una deliciosa fantasía en los *scherzos*, cuyas ideas, así como la manera de desarrollarlas, le son propias y peculiares; notando, al par de esto, la preocupación, á veces excesiva, de la forma que en él se observa; el uso harto frecuente de pequeños motivos y frases entrecortadas, y la predilección marcada por los contrastes, haciendo por ello alternar melodías enérgicas y graciosas en un mismo trozo, que por ello ofrece, según el crítico antes citado, la apariencia de un mosaico.

El *Octeto* en *la* para instrumentos de cuerda, de que antes he hecho mérito, y que por vez primera se oyó en una sesión de música *di camera* noruega dada en la Exposición universal de París de 1878, es claro ejemplo del juicio que queda expuesto. Original en sus pensamientos, inspirados tal vez algunos de ellos en la música nacional del país donde Svendsen vió la luz, y harto cortos, comienza por un admirable *allegro risoluto*, lleno de grandeza, y en el que abundan ideas verdaderamente bellas y magistralmente desarrolladas. Sigue luego un *molto allegro scherzoso*, que aunque algo lánguido y diluido en su desarrollo (lo cual no aprovecha ciertamente á su efecto), es notable por la riqueza de ritmos y variedad de combinaciones que contiene, así como por los efectos de *pizzicato*, enteramente nuevos y originales, de que están llenas sus páginas. En él son muy de notar, aparte del primer motivo, chispeante de gracia, una frase en *re bemol* del violín, que, al decir de un entendidísimo maestro, es un canto verdaderamente celestial, y otra no menos hermosa de la viola (que en el *Octeto* juega un papel muy importante, y prueba ser el instrumento predilecto de Svendsen), y el precioso *pizzicato*, de gran efecto, con que el trozo de que hablo termina. El *andante sostenuto* que luego sigue, de color sombrío, es página también importante, y en la que son de adivinar la sentida melodía

con que comienza, y la que luego se oye en *la menor* en el *violoncello*, acompañada en contrapunto por el violín, y una corta y felicísima reminiscencia del *scherzo*. Termina el *Octeto* con un *allegro moderato*, cuyo principal motivo de creer es que tenga su origen en alguna melodía característica del país escandinavo, y que no peca de original, lo que no le quita ser origen y fuente de donde se derive algún otro de los que en el dicho tiempo se oyen (procedimiento usado con frecuencia por Svendsen), y que es, á mi juicio, la parte flaca de la obra que con tanta razón y justicia se ha aplaudido en el Salón Romero, no sólo por su mérito intrínseco, que, repito, es innegable, sino por lo acertado de su interpretación y lo diestramente que ha sido dirigida por Monasterio, quien ha mostrado cuidadoso empeño en hacer resaltar todas las bellezas de que está esmaltada.

Raff y Brahms, cuyas obras nos son más conocidas de algún tiempo acá, han aportado también esta vez su contingente á las sesiones de que voy hablando. oyéndose, del primero, el cuarteto en *re* (ob. 192), titulado *La Bella Molinera*, y el *vivace* y *andante* de una sonata, en el mismo tono (ob. 183), para piano y *violoncello* (bastante mejor éste que aquél); y del segundo, un hermoso cuarteto en *sol menor*.

Ambos compositores gozan de gran crédito, y ambos han llegado á obtener importantes posiciones en el Arte, muriendo Raff, en Junio de 1882, hallándose de Director del Conservatorio de Francfort, y ocupando Brahms al presente el puesto de Maestro de la Capilla Imperial de Viena; si bien la sana é imparcial crítica coloca á éste en más alto lugar, con perdón sea dicho de los wagneristas, quienes, sabido es, le tienen declarada encarnizada guerra.

La existencia de Raff, nacido en Mayo de 1822 en el cantón de Schwyz (Suiza), donde sus padres estaban pasando una corta temporada, fué harto precaria en los primeros tiempos, y la miseria asomó más de una vez á sus

puertas, llegando su adversa suerte hasta el punto de que, cuando parecía que la mala estrella iba á cambiar, la muerte del que se había brindado á protegerle, cual sucedió con Mendelssohn y el editor de música Mechetti, volvía á hacerle tornar al nada lisonjero estado en que se encontraba, y de que no bastaban á sacarle los trabajos de literatura musical que publicaba y le granjearon la amistad del sabio Dehn, *custos* de la Biblioteca del Conservatorio de Viena.

La protección, luego, de Hans de Bulow, residente á la sazón en Stuttgart, donde residía la familia de Raff y á donde vino éste á acogerse, y más aún la de Listz, en Weimar, á donde trasladó su residencia, cambiaron por completo su modo de ser, dándole ocasión de desplegar su saber y talento y dar rienda suelta á la ambición artística que tenía. El estreno de la ópera que había escrito con el título de *El Rey Alfredo*, si bien no correspondió á las esperanzas que se tenían, mostró el valer de su autor, para el cual comenzó desde entonces una era de trabajo y producción incesantes, no sólo de obras puramente musicales, sino de crítica, en las que se mostró acérrimo partidario de la reforma iniciada ya en aquel entonces por Wagner.

No hay para qué hacer aquí el catálogo de cuanto escribió Raff: baste decir que el gran número de obras que compuso perjudicó, y no poco, á la bondad de muchas de ellas. Raff, por lo que de él se cuenta, sentía, como Schubert, la incesante necesidad de escribir; pero careciendo de la hermosa y fresca inspiración del autor de los *Lieder*, creía poder suplir las infidelidades que la suya le hacía con procedimientos de escuela, naciendo de aquí la desigualdad que, miradas en conjunto, tienen sus composiciones, toda vez que al lado de unas de gran mérito, hay otras que no honran ciertamente la firma de su autor.

Ni á aquéllas ni á éstas puede decirse que pertenece el cuarteto de *La Bella Molinera*, obra más bien de género

que clásica, agradable y algún tanto desigual, cuyo primer tiempo, *El Joven*, aunque no de efecto, tiene bien desarrollada la idea principal, que es agradable; siendo el segundo, *El Molino*, ligero y con alguna tendencia al género descriptivo, por el ritmo uniforme y en intervalos de quinta que constantemente hace oír el *violoncello*, cuyo tercer tiempo, *La Molinera*, por más que tenga algunos trozos agradables, es descolorido; pecando, y no poco, de trivial el último, titulado *Fiesta de las bodas*, y siendo el más simpático de toda la obra el que lleva por nombre *Declaración*, impregnado de sentimiento y en el que es de notar el diálogo entre el piano y el *violoncello*.

En cambio, el cuarteto de Brahms justifica la predicción que de su autor hacía tiempos atrás Schumann, cuando escribía á un amigo suyo: «Aquí tenemos ahora, en Dusseldorf, un muchacho de Hamburgo, de un talento tan poderoso y tan original, que me parece ha de sobrepasar á toda la juventud artística de hoy día.» Quien esto escribía no andaba, á mi parecer, en lo cierto, cuando en el exceso de su entusiasmo afirmaba en la *Gaceta Musical* de Leipsick que Brahms sería el Mozart del siglo XIX; porque de recoger aquél alguna herencia y seguir alguna tradición, no es ciertamente la del inmortal autor del *Don Juan* la que se vislumbra, sino la del Titán de la Música, como se le ha llamado al que escribió la *Sinfonía pastoral* y el *Fidelio*.

Comienza el cuarteto en *sol menor* (ob. 25) y escrito para piano, violín, viola y *violoncello*, con un hermoso y severo *allegro*, cuya idea principal tiene gran desarrollo; sigue luego un *intermezzo*, algo metafísico y abstracto, en que la inspiración del autor decae, y las ideas que encierra no tienen la belleza que las del tiempo anterior; y á continuación óyese el *andante*. De estilo severo é imponente, de sabor marcadamente beethoveniano y lleno de grandes efectos de sonoridad (méritos todos á los cuales no obscurecen ciertos choques de armonía algún tan-

to heterodoxos, hijos, sin duda, de la gran libertad con que la obra está escrita), es una página grandiosa, que sólo tiene rival en el *Rondó alla zingaresse* con que el cuarteto termina, y es, á no dudar, la parte más culminante en obra de tanto valer. Originalísimo, lleno de fuego y de carácter, rico de inspiración y de un efecto irresistible, es un admirable trozo musical que sólo puede compararse con las mejores producciones del gran Beethoven, á cuyo lado ciertamente no palidece.

Al oír este cuarteto, interpretado con verdadero *amore* por la Sociedad de que voy hablando, se comprende el que hoy la fama pública considere á Brahms como el más noble representante del arte alemán contemporáneo, salvo en lo que atañe al género lírico-dramático, al cual no se ha dedicado ni poco ni mucho. Hijo de un músico de Hamburgo, y nacido en dicha ciudad el 7 de Mayo de 1833, mostró desde bien joven tan felices disposiciones para la Música, que ya á la edad de catorce años se hacía aplaudir como pianista en varios conciertos, interpretando con rara maestría, ya las más preciadas obras de los clásicos, ya las que publicaban los maestros de más fama, mereciendo entusiastas elogios de Listz, Joachim y otros célebres artistas. Dedicado más tarde á la composición, pronto empezó á adquirir renombre, que á Fetis pareció por entonces algo exagerado, por más que reconociera que en las obras que de Brahms se conocían «había fantasía, así como claros indicios de una rara inteligencia musical.»

No menos distingos hace Pougin en la continuación de la conocida obra de aquel sabio musicólogo, que contrastan con la indiscutible fama de que, como he dicho, goza en Alemania el autor en cuestión; pues al paso que reconoce en sus obras un estilo constantemente elevado, verdadera inspiración á veces y gran conocimiento del Arte, hace constar lo desigual que es, lo obscuro é intrincado de algunas de sus composiciones (hasta el punto de ser difícil su comprensión), y, sobre todo, «la falta de

aquella originalidad suprema y de aquel fluido luminoso sin los cuales no pueden ser obras maestras.»

Por mi parte, y respetando el fallo de estos maestros de la crítica, diré á mis lectores que, por lo que de Brahms conozco (y eso que no me ha sido dable hasta ahora oír su famoso *Requiem*, ni sus *Sextetos*, ni varios de sus famosos *Lieder*), aun aceptando que tenga, como tiene, alguno de los lunares que el último de aquéllos apunta, siempre será una poderosa individualidad, un compositor de primer orden y una figura notable en la historia del Arte músico contemporáneo.

De mayor importancia aún es, sin duda, la de Rubinstein, cuya vida artística he relatado ya á grandes rasgos en otra ocasión, y de cuya fisonomía decía un espiritual escritor que era un justo medio entre la del kalmuko y la del gran Beethoven. Las obras que de él se han oído en las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, y han sido las sonatas en *re* y en *la menor* (ob. 18 y 19), para piano y *violoncello* la primera, y para aquel instrumento y el violín la segunda, son elocuente muestra de su gran valer. Ambas llevan impreso el sello de grandeza y severidad que caracteriza las obras de su autor; en ambas resalta la pasión y el sentimiento de que está dominado Rubinstein, así como la mucha ciencia que posee; y en ambas, por fin, se ve marcada la garra del león como de Beethoven se ha dicho. Interpretadas por los Sres. Tragó y Mirecki la una, y la otra por dicho distinguido pianista y Monasterio, produjeren honda sensación en el público, que recompensó sus esfuerzos con incesantes y merecidísimos aplausos.

Resta, para concluir este desaliñado relato, hablar del cuarteto en *mi bemol* de Arriaga. Nuevo para la mayoría de los asiduos concurrentes al Salón Romero, no lo era para mí, merced á una felicísima casualidad que me hizo conocerle y apreciar, de paso, el talento de varios notables aficionados de la invicta Bilbao, el culto que profesan al divino Arte y el entusiasmo que hacia su pariente

profesa el Sr. D. Emiliano de Arriaga, devotísimo de aquél, gran conocedor de la Música, y autor de una sentida y bien escrita biografía, publicada en la *Revista de Vizcaya*, llena de curiosos datos, del malogrado compositor, á quien en edad bien temprana arrebató la muerte.

Con efecto: merced á la galante invitación de dicho señor, tuve el gusto de oír en una de las noches del pasado verano, diestramente interpretados, los tres cuartetos que dejó escritos Arriaga, y naturalmente, entre ellos el que es objeto de estas líneas, y que en nada desmerece, á decir verdad, del que antes había ya deleitado al público madrileño. Escrito con un aplomo y con una seguridad que no se conciben en un joven de diez y ocho años, son de admirar en él, tanto la feliz inspiración que le anima, como el profundo saber que demuestra, y que si á las veces recuerda á Mozart (de quien, por singular coincidencia, llevaba el mismo nombre de Juan Crisóstomo, y había nacido medio siglo justo después de haber venido al mundo el autor del *Don Juan*, como observa su diligente biógrafo), en otras trae á la memoria Beethoven. Así sucede en la lindísima *pastoral*, cuya música, á veces dramática, á veces descriptiva, encanta y seduce; así en el gracioso *scherzo*, en el que se oyen frases distinguidas y tratadas de modo admirable; así en el *minuetto*, verdadero modelo de gracia; así, por último, en el *final*, que aun cuando, tal vez, no tan simpático como el de otro cuarteto, es sin duda alguna más importante.

Describe el famoso violinista Baillot el cuarteto, diciendo que «es una especie de diálogo ó conversación entre amigos, en que mutuamente se comunican sus sensaciones, sus sentimientos y sus afectos más íntimos. En él los pareceres, á veces diferentes, hacen nacer una discusión animada, hasta que pronto cada uno por su parte sigue la impulsión dada por el primero, cuyo ascendiente les arrastra; ascendiente que no se hace sentir sino por la fuerza de los pensamientos, y que se debe menos á la brillantez de la ejecución que á la dulzura persuasiva de

la expresión.» Para conseguir, digámoslo así, el buen orden en esa discusión, y la verdadera armonía entre los contendientes, se necesita, ante todo, quien la dirija y con arte maestro haga resaltar, en el modo y forma adecuados, lo que cada uno diga y los razonamientos que aduzca, y éste es el primer mérito del insigne Monasterio, cuya habilísima dirección se nota en todas y cada una de las obras que la *Sociedad de Cuartetos* hace oír, y en muchas de las cuales es, al par, habilísimo intérprete. Varias veces he señalado sus grandes condiciones artísticas, y sólo he de añadir que en la campaña que acaba de terminar las ha puesto, si cabe, más aún de relieve, mostrando en ella asimismo todo su valer, tanto el pianista Tragó como el *violoncellista* Mirecki, secundados aquél y éstos, de modo que merece cumplido elogio, por sus compañeros Lestán y Urrutia.

La última de las sesiones fué dedicada en beneficio de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, felicísima idea por la que merecen aquéllos sinceros plácemes. *Arte y Caridad* es el lema de la bienhechora Asociación que acabo de nombrar; Arte y Caridad hallábanse aunados en felicísimo consorcio la noche á que me refiero, en que al entusiasmo que por aquél sentían los hábiles intérpretes de las obras clásicas, uníase otro móvil más levantado aún: el de contribuir con su talento y saber al socorro de aquéllos de sus hermanos en la profesión con quienes la suerte fué hartó avara, y yacen sumidos en el infortunio.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Marzo 1887.)

LXXX

LOS PURITANOS—LA TRAVIATA—LUISA MILLER

«Apreciabilísimo Sr. Santocanale: Sabiendo todo el afecto que usted profesa á nuestro común amigo Bellini, tengo un verdadero placer al informarle que la ópera que ha compuesto para París, *I Puritani di Escozia*, ha tenido un felicísimo éxito. Cantantes y compositor han sido llamados dos veces á la escena, lo cual es muy raro, y sólo el verdadero mérito lo obtiene. Verá usted por ello que mis profecías se han cumplido, sobrepujando, lo digo con sinceridad, á nuestras esperanzas. Hay en este *spartito* un gran progreso en la instrumentación; pero no dejéis de recomendar cotidianamente á Bellini que no se deje seducir demasiado por la armonía alemana, y cuente siempre con la feliz organización que tiene para idear melodías sencillas y llenas de verdadero efecto. Ruego á usted haga saber al buen Caserano el éxito alcanzado por Bellini, y dígale que yo le aseguro que *I Puritani* es el *spartito* más completo que hasta ahora ha compuesto aquél.»

Esta carta de Rossini, escrita á un íntimo amigo suyo en Palermo, al siguiente día del ruidoso estreno de *Los Puritanos*, ó sea el 26 de Enero de 1835, al paso que es un dato de importancia para probar lo infundado de las cábalas que por entonces, y aun después, corrieron acerca de la supuesta enemiga de aquel gran maestro á Bellini (quien, por su parte, decía á su condiscípulo Florimo que nunca había cesado de demostrarle, en todo momento, *ammirazione, sentita stima e rispetto*), es prueba

irrecusable, no sólo de que son de todo punto inexactas las frases que, á propósito de la nueva ópera, se atribuyeron al genio más grande del arte lírico-dramático en el presente siglo, sino de la alta opinión que le había merecido lo que, por desgracia, había de ser el canto del cisne del poético cantor de la *Sonnambula*.

Dominados por la misma impresión Auber y Donizetti, se apresuraron también á hacer constar, en cartas que ha recogido uno de los más entusiastas biógrafos de Bellini, la favorable opinión que de la ópera habían formado. El sabio Fetis asentó, por su parte, que en ella se veía «un progreso incontrastable desde el punto de vista del Arte;» y en una palabra, inteligentes y aficionados, maestros y público, todos estuvieron unánimes desde luego en elogiar las grandes bellezas que encerraba la partitura de *Los Puritanos*.

No hay para qué decir la honda emoción que á Bellini causara el éxito que había alcanzado; consignada está en la interesante carta que escribió á su amigo Florimo, y que, traducida fielmente, he dado ya á conocer á mis lectores en otra ocasión. Pero ha de añadirse á lo ya dicho, que la victoria por él alcanzada no le cogió de sorpresa.

Bellini, de quien dice Scherillo que «era el primero á quien conmovían las divinas melodías que emanaban de su alma, y se entusiasmaba al oír interpretar las sencillas armonías que imaginaba, y tanto respondían á lo más íntimo de su corazón;» Bellini, repito, después del primer ensayo de *Los Puritanos*, escribía á su amigo del alma, á aquél cuyo nombre balbuceaba cuando las sombras de la muerte iban nublando sus ojos, lo que sigue: «La música me ha hecho un efecto admirable... Los cantantes y la orquesta no han cesado de aplaudirme... He instrumentado como un ángel, y he oído todos los efectos que había imaginado... Hay una armonía nutrida de consonancias que hace bien al alma... Estoy contentísimo del primer ensayo. ¡Figúrate lo que será en los siguientes! ¡Oh! ¡cómo tocan los violines el coro guerrero

de la introducción del primer acto! Después, el final es un furioso anatema, de una fuerza capaz de asombrar á estos franceses á quienes tanto gusta la música vigorosa.»

Igual impresión fué causándole el resto de la ópera en los ensayos sucesivos, y de ello, en el secreto de la íntima y fraternal amistad que le unía con Florimo, dió cuenta á éste en cartas sucesivas, que en gracia de la brevedad omito, remitiendo al curioso lector que de ellas quiera enterarse, al interesante libro que aquél ha escrito, y en el cual podrá ver, al propio tiempo, las angustias que pasó Bellini con el *libretto*, obra del Conde Pépoli, que no le satisfacía, por lo que se ve, gran cosa, acostumbrado como estaba á los de Romani.

Ha pasado la friolera de más de medio siglo desde que esto sucedía, y, sin embargo, la admirable música de *Los Puritanos* no ha envejecido: aquellas melodías claras, inspiradas, apasionadísimas; aquella instrumentación, harto más elegante, variada y nutrida que la que hasta entonces había empleado Bellini; aquel tinte poético y caballeresco de que toda la obra está impregnada, causan la misma impresión y excitan el mismo entusiasmo. Buena prueba de la bondad y belleza intrínseca de la obra, y poderoso argumento para los que creemos que la buena música no es aquélla que, cual sucede en mucha de la que hoy pasa como moneda corriente y es el patrón al uso, intenta y consigue torturar el oído y poner en grave aprieto la inteligencia, llevando el Arte, aunque por distinto sendero, á retruécanos y gongorismos tan antiestéticos y censurables, como los que tanto, y con razón sobrada, anatematizaba el jesuita Eximeno en su *Don Lazarillo de Viçcardi*, sino la que deleita, la que infunde, ora la alegría, ora la tristeza en el alma; la que, en suma, posee los verdaderos resortes de conmover el corazón, fin supremo del Arte, como decía el gran trágico Talma.

Hablando Lanzi, en su *Historia de la Pintura en Italia*, de la escuela de imitadores de Miguel Angel que allí

se formó, dice que en las obras que pintaron las figuras tenían la rigidez del mármol; aparecían amontonadas unas sobre otras, sin saberse á punto fijo el término en que estaban; sus fisonomías nada decían, y sólo se contemplaban personajes medio desnudos, que, como el de Virgilio, no hacían otra cosa que mostrar *magna ossa lacertosque*. En suma: que exagerando de mala manera las grandes cualidades del gran artista á quien trataban de imitar, y cuya influencia fué tan grande como inmenso su talento, llevaron el Arte por errado camino, haciendo imperar por largo tiempo el barroquismo, hasta que nuevos genios imprimieron á aquél distinto rumbo.

Algo de esto, si no todo (pensaba yo noches pasadas al oír *Los Puritanos*), ocurre al presente con la Música. Wagner, que no ha sido ciertamente el Miguel Angel del divino Arte, pero cuyo genio y cuyo inmenso talento y saber son tan innegables como la poderosa influencia que ha ejercido, y tiene cada día más, en el mundo musical; influencia que trasciende desde el último aprendiz de composición de un Conservatorio, hasta el autor del flamante *Otello*, á la vez que ha hecho dar pasos de gigante al drama musical, por caminos iniciados ya por otros grandes maestros, ha tenido la desgracia de que la escuela de imitadores suyos que se ha formado acepte, por regla general, sin distingos ni reservas, como bueno cuanto ha hecho; vea en sus exageraciones, y hasta en sus excentricidades, el *summum* de la belleza, y trate de seguir sus huellas á toda costa. De aquí ese empeño, punto menos que imposible de realizar de una manera artística y bella, de unir estrechísimamente la letra y la música; de aquí esa instrumentación sobrado complicada, y á veces hartó fatigosa para el oyente; de aquí ese afán que acosa á los compositores de ser originales, y que les hace caer en la extravagancia; de aquí, como consecuencia indeclinable, ese afán de huir, aun á riesgo de ahogar su inspiración, de la verdadera melodía, con contornos y líneas definidas y claras, sustituyéndola con largas y á veces en-

fadosas melopeas, en las que, al decir de un crítico de allende el Pirineo, sería vano empeño buscar espontaneidad y encanto; y de aquí, por último, que muchas de las obras escritas por los maestros que van por estos caminos, tengan no poca semejanza con los cuadros de los discípulos del gran florentino, y á los cuales se refería Lanzi en el texto que antes he citado.

Tal vez parezca exagerado esto; pero al que de la verdad de ello quisiera convencerse, no habría otra cosa que hacer sino recomendarle la comparación entre *Los Puritanos* y lo que al presente escriben Saint-Saens, Massenet, Delibes y hasta el mismo Goldmark, en cuya *Reina de Saba* no faltan páginas que corroboren lo dicho, al lado de otras de verdadero valer.

Ahora, volviendo á la ópera belliniana, poco he de decir á mis lectores acerca de la interpretación harto desigual que recientemente ha tenido en el regio coliseo, y en la que el único afortunado, á mi juicio, ha sido el tenor Gayarre, sobre todo en el cuarto acto, que canta con verdadero *amore*, y en el cual ha sido merecidamente aplaudido. En cuanto á los demás artistas que en la ópera han tomado parte, la Sra. Gárgano y los Sres. Uetam y Laban, de desear hubiera sido que el buen deseo de que se les veía animados se hubiera realizado mejor y más cumplidamente.

Y por cierto que, aun á riesgo de repetir una vez más lo tantas veces dicho, y en la seguridad, además, de que es predicar en desierto, no he de dejar de protestar una vez más contra las libertades que la generalidad de los cantantes, por no decir todos, se toman, ya de alterar el texto, cuando bien les place, ya de desfigurar la melodía, alargando las notas sin razón estética que lo justifique y con olvido absoluto del compás, por tan sólo el deseo de hacer exhibición de sus facultades vocales. Tales licencias podrá decirse que no son nuevas, y que hasta los más grandes artistas se las han permitido. ¿Pero probará esto que sean buenas? ¿Qué se diría del actor que

al representar el Segismundo de *La Vida es sueño*, por ejemplo, alterase á su sabor las famosas décimas de la prisión, añadiese alguna de su propia cosecha, ó las dijese, siquiera, variando la puntuación ortográfica que tienen, y alterando, por consiguiente, su sentido? ¿Y qué otra cosa es lo que muchos cantantes hacen á veces con la música que están llamados á interpretar en toda su pureza? El mal, repito, no es nuevo, y ya se cuenta de Rossini que al oír á una célebre *diva* el aria de una de sus óperas, con adornos y modificaciones caseras, no pudo menos de decirla: «Hija mía, ¿no consideras que si yo hubiera querido que el aria fuese cual tú la dices, así la hubiera escrito, y no del modo y manera que lo he hecho?» Con que calcule de aquí el lector todo el provecho que espero sacar de mis advertencias, visto el fruto que han dado las de aquel genio del Arte.

La Traviata y *Luisa Miller* han pasado también estos días por el escenario del Teatro Real. No hablemos de la primera: juzgada está ya de sobra, y despojada también de los esplendores que en otros tiempos la rodearan. En cuanto á la segunda, he de confesar á mis lectores que, al recordar el entusiasmo con que en mis juventudes se oía, cantada por la Gazzaniga, el tenor Malvezzi y el barítono Varesi; al considerar que en aquella época, hoy tan sólo de recuerdos y entonces de doradas ilusiones, la partitura de que hablo era para los aficionados madrileños el bello ideal de la música dramática; y al ver ahora el uniforme patrón á que está amoldada; la instrumentación pobre, al par que ruidosa, del Verdi de los primeros tiempos; aquellos coros de *ripieno*, como se les ha llamado; la vulgaridad de muchas de sus ideas musicales, al par que la endeble armonía que las acompaña, mi desencanto ha sido completo, comprendiendo con cuánta razón la *Luisa Miller* ha quedado relegada, á los ojos de la crítica imparcial, á un segundo ó tercer término en el catálogo de las obras que ha escrito el afortunado autor de *Rigoletto* y *Aida*.

Pero como no hay mal que por bien no venga, lo sucedido con aquella ópera me ha hecho ver de modo claro que ningún prejuicio ni exagerado amor á la *musica d'il mio tempo*, cual le sucedía á D. Basilio, el del *Barbero de Sevilla*, me domina en el modo de ver que tengo respecto de la novísima fase del arte lírico-dramático, y de que ando en lo cierto al creer que entre las vetusteces del ya justamente decaído formulario á que se ajustaban los compositores al escribir sus óperas, y la libertad absoluta que los novísimos gastan, huyendo de todo cuanto pudiera asemejarles á aquéllos, hay un justo medio, que es el que deben adoptar los que sientan dentro de sí el fuego sagrado de la verdadera inspiración, y al cual debe volverse, si es que el Arte ha de caminar por buen derrotero.

Tampoco puede decirse, á menos de no correr grave riesgo de quebrantar el octavo mandamiento, que la interpretación de *La Traviata* y de la *Luisa Miller* por los artistas del Teatro Real haya sido merecedora de muchos plácemes. Excepción hecha de la Sra. Gárgano en la primera, y de la Sra. Kupfer en la segunda (bien que aun éstas hayan conquistado más aplausos en otras óperas), los demás, unos más y otros menos, todos dejaron, y no poco, que desear.

Por último, en el mismo teatro, la novedad más reciente (cuando escribo estas líneas) ha sido el beneficio del Sr. Mancinelli, artista muy querido del público madrileño, que ha sabido apreciar todo el valer que como maestro-director tiene, y le ha hecho digno heredero del lugar que antes de él habían ocupado, tanto el inolvidable Bonetti, como el hoy ya célebre Faccio.

Aparte del deseo de demostrar su afecto á dicho maestro, otro motivo encaminaba aquella noche á los aficionados á la Música hacia el regio teatro: la curiosidad de oír varias composiciones de Mancinelli, que, en su mayoría, les eran desconocidas; puesto que, aparte de la sinfonía *Cleopatra*, figuraban en el programa un *Andante*, *Barcarola* y *Marcha triunfal*, que había de in-

terpretar la orquesta, y el primer acto de la ópera *Isora di Provenza*, estrenada con gran éxito en el teatro Comunal de Bolonia el 2 de Octubre de 1884, según he dicho ya en otra ocasión.

El aplauso con que siempre ha sido acogida la sinfonía *Cleopatra* desde que se oyó por primera vez, excusa, hasta cierto punto, los elogios que de ella habrían de hacerse, tanto por la manera como está escrita y la brillantez que, sobre todo, en su final tiene, como por el profundo conocimiento que prueba en el hoy nada fácil arte de la instrumentación; bastando decir tan sólo que, admirablemente tocada por la orquesta que Mancinelli dirige, valió á éste una de esas ovaciones tan espontáneas y ruidosas como merecidas, que tanto halagan el corazón del artista.

Como contraposición al brillo y sonoridad de dicha pieza sinfónica, oyóse luego el *Andante y Barcarola*, escrito para los instrumentos de cuerda y las arpas. Obra delicada, elegante, de motivos más agradables que originales y bien desarrollados, mereció también no escaso aplauso, tanto por su mérito intrínseco como por la manera como fué tocado; aplauso que no fué tan grandemente prodigado á la *Marcha triunfal*, que ciertamente no está á la altura de las anteriores obras.

Restaba apreciar al inteligente maestro como compositor lírico-dramático en el acto de su *Isora di Provenza*, interpretado con verdadero deseo del acierto por la gran mayoría de los principales artistas. A decir verdad, no basta una vez sola para aquilatar con entero juicio y sobrado fundamento el mérito que realmente tenga y le han atribuído críticos de nota en la patria de Mancinelli. Lo que sí puede decirse, sin temor de tener que rectificar, es que en dicha ópera muestra su autor, de modo claro y que no deja lugar á duda, sus aficiones wagnerianas, y el apartamiento, que de ello es consecuencia, de las tradiciones de la escuela que tantos genios dió á su patria.

El año que viene dícese que oiremos por entero la *Isora*

di Provenza: quédese para entonces, por la razón antes dicha, el emitir una opinión, que hoy sólo podría formularse con reservas, sobre la primera obra lírico-dramática de un maestro de reconocido talento y saber como es Mancinelli; y aguardemos ahora *Il Duca d'Alba*, de Donizetti, que la empresa del Teatro Real, con una previsión digna de notarse, por más que no sea nueva en ella, deja, al paso que vamos, para las postrimerías del abono, sin duda con el fin de que la saboreen más á sus anchas los habituales concurrentes á dicho coliseo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Marzo 1887.)

LXXXI

IL DUCA D'ALBA

(ópera de Donizzetti)

Corría el año 1839, y Donizzetti se hallaba en Bergamo, dando un punto de reposo á la vida, harto fatigosa, de continuo trabajo, que llevaba, y en la que, al par que grandes lauros y gloria, había adquirido ya los gérmenes de la terrible enfermedad que más tarde le llevó al sepulcro. Las señaladas muestras de cariño de los habitantes de su pueblo natal, muchos de los cuales le habían visto salir de allí veinticuatro años antes á buscar fortuna, tan pobre de bolsillo como rico de ilusiones y de esperanzas, y el constante trato con su íntimo amigo Dolci, confidente seguro de sus alegrías y de sus penas, le hacían tan agradable la estancia, que no estaba en ánimos de abandonarla, cuando la Dirección de la Academia Real de Música le reiteró de modo tan expresivo y apremiante la excitación que de antes le tenía hecha para que fuese á París á formar parte de la brillante pléyade, á cuyo frente estaban Rossini y Meyerbeer, que por entonces era gala y ornato de la Francia, que forzoso le fué, mal de su grado, dar al traste con el *dolce far niente* en que vivía, y emprender la ruta á la antigua Lutecia, donde le esperaban nuevos triunfos, que habían de consolidar la fama de su nombre.

No bien llegó al término de su viaje, recibió el encargo, que desde luego aceptó, de escribir la música de un libreto de Scribe, que había de ponerse en escena aquel

mismo invierno; y al propio tiempo se obligó, según cuenta á su maestro Mayr en carta que tengo á la vista, á entregar, bajo la multa de 30.000 francos caso de no hacerlo, la partitura de *Los Mártires* (que, como es sabido, fué una refundición del *Poliuto* que había compuesto en Nápoles para Nourrit) para el 1.º de Septiembre de aquel mismo año, y para igual día del mes de Enero del siguiente, otra en cuatro actos (que fué *La Figlia del Regiment*), siendo muy de notar que aún afirmase en la propia epístola lo que sigue: «Y aún espero tener tiempo, en medio de tantas ocupaciones, no sólo para cumplir mis tres compromisos (casamientos dice), sino para dar una ópera á los Italianos para la apertura de su teatro, que será cuando vuelvan de Londres;» como así sucedió, y *La Favorita* es buena prueba de ello. Muestra elocuente, no sólo de la famosa fecundidad del célebre autor de que voy hablando, sino del incesante trabajo á que estaba entregado, y que forzosamente había de minar paso á paso su existencia.

No es de extrañar, por tanto, que en carta dirigida al mismo maestro en 15 de Mayo, también de aquel año (1839), le dijera: «Temo pasar á la otra vida, de consunción, en cinco días... He concluído *Il Poliuto*, y he comenzado ya *Il Duca d'Alba*. ¡Oh, maestro mío: en cuanto pueda, doy al teatro un amargo adiós! Y digo amargo, aunque me haga rico; y lo diré de corazón, porque me libraré de muchos sufrimientos.» Y he aquí la primera queja que exhaló aquel espíritu varonil y fuerte contra el palenque donde tantas batallas tenía libradas y había de librar aún, saliendo siempre vencedor; y también la única indicación que en sus epístolas aparece de su obra póstuma, objeto del presente artículo.

Pasaron algunos años; Donizzetti escribió durante ellos, á más de las óperas antes apuntadas, las que llevan los títulos de *María Padilla*, *La Linda de Chamounix*, *Don Pasquale*, *María di Rohan*, *Don Sebastiano* y *Margarita Cornaro*, y cuando se preparaba á gozar tranquila-

mente de sus triunfos en el honorífico puesto de Maestro de la Capilla Imperial de Música de la corte de Viena, la enfermedad cuyos síntomas habíanse ido notando cada vez más, tomó rápido vuelo, y al cabo de dos años de una lucha tan incesante como estéril de los más afamados médicos de París por atajarla, sucedió que, en los últimos días de Septiembre de 1847, según relata uno de los biógrafos del afamado maestro, «un coche cuidadosamente cerrado entraba en Bergamo, conduciendo un hombre de aspecto sombrío y melancólico, y cuya mirada, si bien marcaba un profundo dolor, no dejaba entrever el menor vislumbre de inteligencia. Aquel pobre loco, añade, era Donizzetti, cuya razón había sucumbido al trabajo incesante de todos los días, y que expiaba en una agonía material todos los placeres que durante treinta años había causado al mundo civilizado.»

Veamos ahora lo que mientras tanto pasaba con la partitura de *Il Duca d'Alba*. De ella no había escrito Donizzetti más que lo que pudiera llamarse el boceto, en el corto tiempo de menos de tres semanas (cosa no rara en un hombre de cuya pasmosa facilidad en escribir se tenían ya repetidas pruebas), cuando á consecuencia de cuestiones surgidas con la dirección del teatro, ésta cambió de idea y desistió de ponerla en escena. Dados los compromisos que Donizzetti tenía pendientes y quedan ya dichos, natural era que no volviera á trabajar en ella: así fué; y lo que es más, sábese que aprovechó para *La Favorita* que estaba escribiendo una romanza de tenor que colocó en el cuarto acto. Desde entonces, nadie de los que de Donizzetti se han ocupado vuelve á hablar de *Il Duca d'Alba*, y sólo por una carta de Scribe recientemente publicada se ha sabido, igualmente, que tanto éste como aquél sostuvieron y ganaron nada menos que dos pleitos contra el director de la Ópera que los había escriturado, á fin de que les abonara la indemnización á que tenían derecho y estaba estipulada para el que faltase al compromiso mutuamente contraído, como León Pi-

llet lo había hecho cediendo, según parece, al capricho de la célebre Stolz.

Así las cosas, y cuando el pobre Donizzetti, perdida por completo la razón, yacía en Bergamo entregado á los cariñosos cuidados de su fiel amigo Dolci, presentóse por su sobrino al tribunal de justicia de dicha ciudad, en Septiembre de 1847, una petición que, con otros documentos interesantes, forma el proceso de este asunto, hecho por Alborghetti y Galli, y es mi principal guía en este relato. En ella presentaba las cartas que le habían dirigido el poeta Scribe, Duponchel y Roqueplan, Directores de la Academia Real de Música, instándole para que sin demora les enviase la partitura de *Il Duca d'Alba*, á fin de ponerla cuanto antes en escena «de una manera digna del autor de *La Lucía* y de *La Favorita*, y también del teatro en que tan gloriosos triunfos había alcanzado su ilustre pariente;» y pedía, en su vista, que el dicho tribunal acordase lo necesario para que «los intereses del infeliz enfermo no fueran damnificados no adhiriéndose desde luego á la demanda ó retardando por lo menos el consentimiento necesario para que la música fuera enviada y la ópera se cantase.» El tribunal nada pudo hacer, estando pendiente la cuestión de si era á él ó á las justicias de Viena á quien competía el nombramiento de curador ejemplar de Donizzetti, ni nada pudo determinar por la misma causa en la reclamación que á poco hicieron los ya citados, por medio de la Embajada austriaca en París.

El 26 de Abril de 1848 exhalaba su último aliento Donizzetti, y pocos días después se presentaba en Bergamo Luis Dietsch, maestro de canto de la Academia Real de Música de París, pidiendo la partitura de *Il Duca d'Alba*, en virtud de los compromisos contraídos por su autor. Las diferentes demandas que sobre la propiedad de la obra se habían suscitado por entonces, impidieron también al tribunal de Bergamo acceder á lo que de él se solicitaba, limitándose á autorizar al peticionario para

que examinase el manuscrito, que de las manos de Dolci (el cual, viviendo aún Donizzetti, lo había recibido en depósito de la familia de éste), había pasado á las de un notario. Del examen de los papeles resultó lo que textualmente copio: «Que *Il Duca d'Alba*, por diversas razones que tenía en su instrumentación, era una ópera incompleta, y de aquí que no fuera presentable en la escena sin que antes, por lo menos, fuese revisada por un hábil maestro; y que, por consecuencia, el maestro Dietsch debía resignarse á no dar un paso más y volverse á París con las manos vacías, persuadido de que la Academia debía renunciar á la deseada representación de la obra inédita de Donizzetti.»

Pasaron años, y en el de 1874, al saber el pueblo de Bergamo que los restos del célebre maestro y los de Mayr, enterrados en el cementerio comunal de Valtesse, corrían peligro de ser confundidos con otros, acordó erigir dos monumentos que contuviesen tan sagradas reliquias, y que al par se hiciese una pública manifestación de respeto y simpatía á la memoria de los que tanta gloria habían dado á su patria. Con esto vino al punto á la memoria la partitura inédita, y el deseo asimismo de darla á conocer. Para ello era preciso examinarla de nuevo, y al efecto nombróse una Comisión que procediera á hacerlo, la cual cumplió su cometido del modo que van á ver los lectores.

Abrióse con no pocas formalidades la caja que aún se conservaba en depósito y contenía los papeles de Donizzetti, y entre otros cuya relación no hace ahora al caso, encontráronse: la partitura completa de una farsa en un acto intitulada *Rita, ossia due uomini de una donna*; el *libretto* autógrafo de Scribe de la ópera que nos ocupa, y «cuarenta y ocho cuadernos de música, escritos de puño y letra de Donizzetti, que componían los cuatro actos de *Il Duca d'Alba*. De estos actos, sigue diciendo la relación que copio, sólo el primero, parte del segundo y algunos trozos de los dos últimos estaban instrumen-

tados; en lo restante, sólo estaba escrita la parte vocal, algún apunte á veces de la instrumentación que había de tener. Examinados detenidamente por los maestros Nini, Zanetti y Bertuletti, manifestaron que *Il Duca d'Alba* no se podía poner en escena, á causa de estar incompleto en su mayor parte; que aun la ejecución del primer acto no podía aconsejarse, porque tan sólo contenía la introducción y la preparación para el desarrollo del drama; y que lo único que parecía posible era estudiar y preparar algunos de los trozos de más efecto para que se ejecutasen en un concierto ó academia musical.» Consejo prudentísimo, que induce á creer, dado lo débil de alguno de sus fundamentos, que alguna otra razón se reservaron *in mente* los informantes, á quienes no guiaban otros móviles que enaltecer la fama del laureado compositor cuya memoria tratábase de honrar.

Hasta aquí las noticias suministradas por los diligentes rebuscadores de los recuerdos de Donizzetti. Parecía que con lo hecho los manuscritos de éste habrían de quedar ya en paz y ser guardados en algún Conservatorio como preciosa reliquia de aquel grande hombre; pero no ha sido así. En 1881 la casa *Lucca*, de Milán, compró el tantas veces manoseado *spartito*, y una vez dueña de él, quiso confirmarse de su autenticidad, y saber al propio tiempo si estaba ó no en condiciones de darse al teatro. Al efecto, acudió á aquel Conservatorio, el cual nombró á los maestros Bazzini, Ponchielli y Dominizzetti, para que examinasen la partitura y diesen su opinión sobre ella. El informe que evacuaron se resumió en las siguientes conclusiones: que *Il Duca d'Alba* era verdaderamente de Donizzetti y escrito de su mano; que no estaba del todo terminado, pero le faltaba poco, y que el célebre maestro había dejado suficientes indicaciones para acabarlo.

Como se ve, si bien no fueron tan explícitos como los que les habían precedido en lo que tocaba á la no publicación de la obra, se guardaron bien de aconsejarla; á

pesar de lo cual la casa *Lucca* encomendó la tarea de terminar aquélla al maestro Salvi, amigo y compañero de Donizzetti (quien parece dió cima á su empresa en breve tiempo), é hizo se pusiera en escena en Roma, donde se estrenó por el mes de Abril de 1882, con gran éxito, según dicen, llegándose á afirmar por críticos de la importancia de Arcais, que si bien, dado el tiempo en que se había escrito *Il Duca d'Alba*, no podía éste abrir ahora un nuevo camino al Arte, era una de las mejores obras de Donizzetti, y entraría desde luego en el repertorio italiano para permanecer en él gloriosamente y por largo tiempo; afirmación algún tanto aventurada, pero que tiene legítima excusa en el amor y el respeto que hacia el inspirado autor de *La Lucía* debe sentir todo el que con razón legítima se enorgullezca con las glorias de su patria.

Que la profecía de Arcais no se ha cumplido entre nosotros, forzoso es decirlo; ahora lo que toca ver es de parte de quién ha estado la culpa.

Por de pronto se ocurre que el *libretto*, en el cual los españoles salimos todo lo peor librados posible, es de lo más flojo y endeble que salió de las manos de Scribe; aparte de su gran semejanza con el de las *Vísperas sycilianas*, del mismo autor, lo cual ha hecho sospechar, no sin razón á mi ver, que cuando aquél perdió la esperanza de que *Il Duca d'Alba* se pusiese en escena, aprovechó el argumento, y *mutadis mutandis* lo convirtió en la ópera cuya música escribió Verdi.

Con efecto: levántase el telón y aparecen los españoles cantando sus victorias, y los flamencos diciendo toda clase de pestes contra ellos; gusta á los primeros la cerveza que beben, y preguntan al tabernero quién le provee de ella, y al saber que es un orangista, le roban la que en aquel momento llevaba á vender al mercado. Daniel (que es el cervecero) se harta de llamarlos ladrones, de lo cual nuestros soldados se ríen, llevando su grosería hasta el extremo de obligar á la hija del Conde de Eg-

mont, que por allí se aparece llorando la reciente muerte de su padre, á que les cante una canción. Al oirla, sin duda, el Duque de Alba, que antes había atravesado con gran cortejo la plaza en que todo esto sucede, descende de su palacio para insultar á los flamencos y tratarlos de *popol fiacco, vil, abbietto*, mientras Amelia jurá vengarse del asesino del autor de sus días, y Daniel lamenta la muerte de su *nobile signore*. Llega á esto un joven llamado Marcelo de Brujas, á quien los tribunales han absuelto, y que, á pesar de estar metido en conspiraciones, por extraña casualidad no conoce al Duque de Alba, á quien, como es natural, mira como al mayor enemigo. Empieza á hablar mal de él en recompensa de la absolución que acaban de darle; el Duque dice quién es, y á renglón seguido, y sin saber por qué, manda despejar la plaza á todo el mundo menos á Marcelo, cuyos arranques patrióticos aguanta, imponiéndole por toda pena (después de haber tratado de inquirir, aunque en vano, quiénes fueran sus padres) el que no entre en la cervecería de Daniel, á lo cual el susodicho joven se niega.

Pasa el segundo acto en la cervecería de Daniel, donde la gente, más que en fabricar el amargo líquido, se ocupa en conspirar. Amelia anuncia á aquél que Marcelo ha sido preso; pero el susto que esto les causa desaparece bien pronto al verle llegar escapado de la prisión, no se sabe cómo, y dispuesto á hacer una declaración amorosa á la huérfana de Egmont, y á renglón seguido tomar parte en la conspiración que allí se fragua, y en la que se ven sorprendidos por una ronda de españoles, la cual encuentra en los toneles allí almacenados armas en vez de cerveza, y prende á todo el mundo, sin más excepción que Marcelo, á quien por orden expresa del Duque deja en libertad, en premio, sin duda, de haberse escapado del encierro en que le tenía sujeto, ó porque, merced á algo que allí no se dice, el de Alba había adivinado que Marcelo tenía demasiado que ver con él.

Por eso vemos al Duque entregado á sus remordimien-

tos en una sala del palacio comunal de Bruselas, al comenzar el acto tercero, por haber abandonado á la madre de su hijo y no haber hecho caso de éste, toda vez que en el acto primero ya vimos que no le conocía poco ni mucho. Interrumpe sus soliloquios la llegada de un pliego, en que el *Rey le manda entregar el gobierno al Duque de Medinaceli y volver á España para marchar á Portugal*, prueba fehaciente y clara de lo enterado que Scribe estaba de nuestras historias de aquel tiempo; luego, la llegada de un capitán Sandoval, anunciándole la conspiración de los conjurados y la subsiguiente prisión de éstos, y, por último, la aparición de Marcelo, á quien el Duque manda traer á su presencia, no sólo para recriminar su conducta, sino para decirle en pocas, pero, como se ve, expresivas palabras, que es su padre. Suenan á esto los cantos fúnebres de los conjurados, á quienes, por lo de prisa que allí van las cosas, había debido juzgarse en consejo de guerra verbal; Marcelo ve á Amelia entre los que marchan al suplicio; intercede por ella, y el Duque, por no hacer excepciones, perdona á todos, llamándolos al efecto á su palacio, donde la susodicha huérfana, al saber á quién debe la vida, le dice, por toda recompensa y acción de gracias, que ha vendido su patria al tirano, y que *l'infimo belga é miglior di te*.

La primera parte del acto cuarto pasa en el oratorio de Amelia, donde ha entrado Marcelo, el cual, en espera de su amada, se dedica á pedir al cielo la conceda todo género de dichas; llega ella; empiezan las consiguientes recriminaciones, y la negativa de todo perdón á su amante, hasta que, por último, se ablanda y lo otorga, *sub conditione* de matar al Duque. Niégase Marcelo, como era natural, viéndose obligado á revelar los estrechos lazos que con aquél le unen, y entonces Amelia, después de declarar que un infierno los separa, se aleja de su lado, diciendo: *¡Il padre tuo servi! ¡Il mio vo'vendicar!*

Y á ello se apresta en el puerto de Amberes, donde va á embarcarse el Duque en el navío que está á la vista.

Para conseguirlo, pónese de hinojos ante aquél, en unión de otras jóvenes, y le dice va á expresarle los votos de los flamencos al verle partir, tras de lo cual le asesta una puñalada que va derecha al corazón de Marcelo, quien se interpone á tiempo para salvar la vida de su padre, no quedando al amante más vida de la necesaria para pedir el perdón de su amada y oír que está otorgado. El Duque, después de llamar tierra execrada la que deja, se embarca, dejando que otros entierren al muerto, y los flamencos le despiden con un coro de improperios, que pedir más sería gollería.

Como se ve, esto es de lo que, usando la frase típica de un conocido periódico, no necesita comentarios, y por sí solo basta para sacar en consecuencia que en el tal poema el valor literario y el histórico corren parejas, formando un conjunto deplorable.

El dudoso éxito alcanzado en nuestro Teatro Real por la ópera póstuma de Donizzetti excusa un detenido análisis de ella, tanto más, cuanto aquél está hasta cierto punto justificado; y digo hasta cierto punto, porque, á mi ver, así á los que han elevado su mérito hasta las nubes, como á los que le han deprimido en absoluto, puede con razón decirseles la sabia frase: *Ni tant d'excess d'honneur, ni tant d'indignité*.

Por lo relatado antes, se ve que el boceto de la partitura de *Il Duca d'Alba* estaba hecho; pero cabe creer con sobradísimo fundamento que, aun dado lo poco amigo que era Donizzetti de corregir y retocar sus obras, al examinar lo que en el breve tiempo que antes he dicho había escrito, y ciertamente no estaba á la altura de otras producciones que por entonces salían de su pluma, hubiera modificado mucho, quitado no poco, y compuesto, en suma, una ópera al nivel de las que tan merecida fama le dieron. Surge además la duda de si el tal boceto se ha respetado del todo, y si, aun en la parte de canto tan sólo, estaba tan concluído como afirmaron cuantos maestros le vieron (aunque, por otro lado, no haya moti-

vo para dudar de su veracidad), cuando ya críticos de importancia afirmaron, con motivo del estreno de la ópera en Roma, sin que su aserto se haya desmentido que yo sepa, que había sido forzoso escribir algunas piezas que por lo menos tuvieran con las originales de Donizzetti cierto aire de familia. Así se dijo que eran de Salvi la introducción de la ópera, si bien colocando las ideas musicales que aquel maestro tenía indicado en sus papeles habían de figurar en ella; la romanza del tenor en el cuarto acto, tomada de un pensamiento musical escrito de la mano del mismo Donizzetti en el álbum de una dama vienesa, y el coro y final de la obra. Y la tal duda se ha aumentado en los que, con la partitura editada por la misma casa *Lucca*, de Milán, han oído *Il Duca d'Alba* en el Teatro Real, y han visto por sus ojos que era totalmente diferente el final del acto tercero que leía y el que se oía, y que lo propio pasaba con el prelude del acto cuarto, ocurriéndose al punto la pregunta de cuál de los dos, si lo oído ó lo impreso, era verdaderamente de Donizzetti, y la consiguiente sospecha de que en el arreglo haya, tal vez, habido más mano de gato, como vulgarmente se dice, que lo que pudiera creerse.

Pero al lado de esto, al lado de la instrumentación que Salvi ha escrito en algún momento dado, y más parece apropiada para una obra del autor del *Nabuco* y de *Ernani* que de Donizzetti; al lado de piezas endebles y poco inspiradas, ante las cuales la crítica, tratándose de la obra póstuma de un autor de tanta valía, debe guardar un respetuoso silencio, hay páginas dignas de la pluma de aquél, y que no merecían, ciertamente, ni la manera descuidada con que se interpretaron, ni la fría acogida que por parte del público tuvieron. Tales son, en el primer acto, la marcha y coro que se oye cuando pasa el cortejo del Duque de Alba, y el terceto entre éste, Amelia y Daniel (que trae á la memoria el de *Lucrecia*, del mismo autor) y que empieza en forma de canon, según entonces se usaba, siguiendo el ejemplo de Rossini; en el

segundo acto, el terceto, asimismo, entre Amelia, Marcelo y Daniel, cuando pasa por la calle una ronda de soldados españoles, lleno de carácter y verdad, y adecuadísimo á la situación dramática en que está colocado; y el *moderato* y *largetto* del duo que á luego sigue entre los dichos Amelia y Marcelo, en el que es de notar la hermosa melodía *¡Ah! si l'ardente affano*, en que la inspiración de Donizzetti se demuestra al igual de tantas otras que el universal aplauso ha hecho célebres; y en el cuarto acto, la romanza de tenor, arreglada por Salvi, hermana gemela del *Spirto gentil*, de *La Favorita*, y la primera parte del *duetto* de tiple y tenor, *No! d'orror il tuo sen più non frema*, de acento verdaderamente dramático.

Tal es la verídica historia de la obra póstuma de Donizzetti, y tal el juicio que á vuela-pluma he creído debía hacer de ella y los lectores de *La Ilustración* tenían derecho á exigirme. La acogida que ha tenido por parte, no sólo del público, sino también de los inteligentes en el Arte, que sería inútil negar, y á la que ha contribuído no poco lo endeble de su interpretación, justifica sobradamente la prudente conducta de Donizzetti, al tener guardada en su cartera años enteros la partitura, sin aprovechar los materiales en ella hacinados para otras obras, salva la excepción que ya queda dicha, y el atinado consejo de los maestros italianos de que se conservase en sagrado depósito, sin llevarla al teatro, y como estimable reliquia del inmortal cisne de Bergamo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Abril 1887.)

LXXXII

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1887)

Fruto, sin duda alguna, de dolorosa experiencia, al par que merecida diatriba contra los innovadores en el Arte, es el Catecismo Musical Novísimo que, de su propia cosecha, inserta Gounod en el discreto prólogo que, suscripto por él, aparece al frente de los *Anales del Teatro y de la Música en 1885*, de Noël y Stoullig. Tan fina como merecida sátira, bien digna es de que mis lectores se solacen con ella, con tanto más motivo, cuanto que es el mejor juicio crítico que, en resumen y compendio, pudiera hacerse de la única obra de grandes pretensiones que este año nos ha hecho oír la *Sociedad de Conciertos*, cuyos trabajos han de ser la materia de gran parte del presente artículo.

«—¿Qué es la música?—se pregunta en el Catecismo dicho.

—El arte de combinar los sonidos de una manera penosa para el oído y fatigosa para la inteligencia.

—¿Por qué decís «penosa para el oído?»

—Porque la música, cuando acaricia agradablemente el oído, tiende á desarrollar la naturaleza sensual en detrimento de la intelectual, y la santidad del Arte no consiente esa corrupción.

—¿Por qué añadís «y fatigosa para la inteligencia?»

—Porque éste es el medio de estimular y desarrollar la **energía** intelectual, y de elevar la inteligencia hasta aquel

trascendentalismo que es la cúspide racional del Arte, y que es inaccesible á la masa del vulgo.

—¿Los grandes maestros no han sido hasta ahora de opinión contraria?

—Sí lo han sido, porque estaban aún viviendo en las tinieblas que rodeaban á la infancia del Arte. Pero estas tinieblas principian á disiparse, gracias á las conquistas de la estética moderna, y hoy hacemos como Sgnarello, que hacía medicina por un método completamente nuevo.

—¿Entonces el Arte debe ser una forma de mortificación?

—Precisamente.

—¿Y por qué?

—Porque lo propio y debido de toda misión superior es combatir la dejadez de la naturaleza con el ejercicio de las virtudes, y principalmente con la de la paciencia en los trabajos.

—¿Cuál es la condición esencial del genio?

—La ausencia de ideas.

—¿Qué entendéis por ausencia de ideas?

—Entiendo por esta palabra, que siendo el genio facultad creadora, su carácter distintivo debe consistir en su semejanza con el Creador, que ha sacado las cosas de la nada.»

Hasta aquí Gounod, quien, como al principio he dicho, no parece sino que se inspirara, al dictar ese novísimo código del arte músico, en la sinfonía *La Boda de la Aldea* (Ländliche Hochzeit), de Goldmark, interpretada por la *Sociedad de Conciertos* en la reciente campaña que acaba de terminar en el teatro del Príncipe Alfonso.

Con efecto: aparte la *Marcha con variaciones*, que constituye su primer número y muestra de modo claro que Goldmark sábase al dedillo la *Novena sinfonía* de Beethoven, no parece sino que aquél, siguiendo la doctrina antes expuesta, ha querido asemejarse devotamente al Criador, «sacando las cosas de la nada,» y fomentar

en el oyente aquella santa virtud que tanto enaltecíó á Job, y no tenida, al menos en sus tiempos, como musical, dándole motivo para tener «paciencia en los trabajos;» que no poca se necesita para aguantar á pie firme y resignado aquel aluvión de notas que nada dicen, porque ninguna idea encierran, y contemplar aquel vistoso ropaje de instrumentación que nada encubre, sin que, en suma, se saque en limpio otra cosa sino que aquello no es más que «palabras, palabras y palabras,» como dice el poético personaje del drama de Shakespeare.

¡Qué diferencia entre esta obra, de tan grandes pretensiones como vacía en su fondo, y las dos bellísimas melodías de Schubert, *Du bis die Rhue* y *Momento musical*, instrumentadas ambas por el maestro-director Bretón (y la última, sobre todo, de una manera discreta y merecedora de todo elogio), que en los dichos conciertos se han oído este año é interpretadas con verdadero *amore!* Hay en ellas inspiración, hay perfección de forma, hay exquisita delicadeza, y su audición conmueve y deleita al oyente, en vez de torturarle ó sacar sus nervios de quicio.

Ni uno ni otro resultado produjo, en los conciertos de que voy hablando, la sinfonía de *Jessonda*, de Spohr, especie de adormidera musical, dicho sea salvando todo el respeto que merece la gran fama que en sus tiempos alcanzó aquél como violinista y compositor, así como la opinión del sabio Fetis, que considera la ópera de que forma parte como la mejor obra del autor en cuestión. Al oirla, no pude menos de recordar lo que un discretísimo amigo mío, que lleva un nombre ilustre en las artes, me refería en cierta ocasión á propósito de tal maestro, y es que, cuando hace años se reunían en la hoy derruida casa del Tívoli, verdadero cenáculo de los artistas en su tiempo, varios aficionados, entre los cuales descollaba el sabio Masarnau, á tocar música clásica y deleitarse con los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, cuantas veces quisieron interpretar la de Spohr y con-

graciarse, digámoslo así, con ella, otras tantas veces tuvieron que desistir de su intento. Y es que, aun reconociendo su mérito, aun haciendo justicia á la fama que alcanzó en su época, los que más la han alabado en tiempos en que ya la razón serena había sustituido al apasionamiento, no han podido menos de reconocer, como el célebre musicólogo antes citado lo hace, que «en las obras de Spohr se percibe demasiado el trabajo, y con frecuencia están desnudas de encanto;» observación que viene como anillo al dedo en la obertura en cuestión.

Las composiciones dichas; una *Polonesa de concierto* (núm. 5), del maestro Marqués, que si no brilla por su originalidad, está correctamente escrita é instrumentada con acierto, y una romanza de Bolzoni, á la que, como síntesis de su mérito, podría aplicársele la conocida frase de Lenz: *romance sans paroles, et le plus souvent sans rien du tout*, han constituido las obras que por vez primera ha presentado este año la *Sociedad de Conciertos*.

Como se ve, el número no ha sido grande; y en cuanto á la calidad, mis lectores han podido colegir que, por punto general, el acierto no ha presidido á su elección. En cambio, la Sociedad de que me ocupo ha borrado en redondo este año de sus programas los nombres de Haydn y Mozart; ha conservado guardadas en su archivo las sinfonías de Mendelssohn, y con Beethoven se ha mostrado harto desdeñosa, dada la manera poco feliz como ha interpretado sus obras, olvidando las buenas tradiciones que de ello tenía, y merced á las cuales tantos y tan merecidos lauros conquistó en tiempos no muy lejanos. De desear y esperar es que vuelva á ellas, si no quiere ver fruncir el entrecejo, aún más de lo que ahora ha sucedido, á los desapasionados inteligentes en el Arte y conocedores de la música beethoveniana, que al oír, sobre todo, el hermoso *Septimino* del gran maestro, ejecutado de la manera que lo ha sido en uno de los pasados conciertos, no han podido menos de condolerse de las liber-

tades que con él se tomaban; y que la crítica imparcial se muestre algún tanto retraída en sus alabanzas (de las cuales, por punto general, no ha sido avara) á una Sociedad que en su vida artística cuenta no pocas páginas de gloria, y en las cuales no debe, á sér justos, inscribir la campaña que acaba de terminar.

Esto en lo que á la Asociación dicha exclusivamente atañe. Ahora, deber de este cronista es dar cuenta de dos artistas que en los conciertos se han presentado: la pianista Mme. Marx y el célebre violinista español Sarasate; y en este punto la galantería y hasta el orden cronológico exigen hablar antes de la primera; aparte de que en lo que toca al último tengo, como diría un leguleyo, evacuada con repetición mi consulta acerca de todo su valor artístico.

Mme. Marx ha hecho oír el *Segundo Concierto* de Saint-Saens, composición á la cual, sin gran esfuerzo, podrían aplicarse las doctrinas sustentadas en el Catecismo de Gounod; el bellísimo *Concierto en mi menor*, del Rafael de la música, como dieron en llamar á Chopin sus admiradores; el *Concierto en sol menor*, de Mendelssohn; una *Fantasia húngara*, de Listz, amén de una composición de Schumann, la *Tarantella*, de Rossini, y un *vals* del ya citado Chopin.

Al oír el piano en manos de Mme. Marx no se sienten, como en tantos otros concertistas que andan rodando por el mundo, esas sonoridades estridentes que, más que otra cosa, parecen gritos de dolor que el instrumento arranca al verse maltratado, ni esos *rallentando* exagerados, ni esos *pianissimo* que, como donosamente escribía un crítico, no llega á percibir el oído, y sólo causan efecto al oyente espectador, ocupado en seguir los movimientos del brazo del pianista y en observar los cambios que su fisonomía experimenta. Al contrario, Mme. Marx, que ante todo tiene el buen gusto de tocar el piano sin ninguna apariencia teatral, de esas que sólo á los incautos seducen, así como de no acudir, para ganar el aplauso, á

efectos de relumbrón, que en último término más dañan que aprovechan, sin ser una estrella de primer orden, es una buena artista; posee un excelente mecanismo, tiene gran seguridad, no carece de energía, y se hace notar, sobre todo, por un gran sentimiento del ritmo. El público apreció en todo su valor estas cualidades, y rindiendo homenaje al talento, colmó de aplausos á la joven artista, á la cual yo me permitiría dar un consejo en bien suyo, aunque con el natural temor de no ser oído y menos agradecido (que tal es la flaqueza humana), y es que detenga á tiempo el contagio que ya en ella se nota, y es harto común en los artistas de nuestros días, aun en muchos de los que figuran en primera línea, de consagrar toda su atención y todos sus esfuerzos á la perfección del mecanismo, dando de lado, más ó menos, al sentimiento y á la expresión, alma y base de la verdadera música. La teoría no es nueva, como se ve; pero la frecuencia con que no se tiene en cuenta, hace necesario recordarla, así como el que ya Schumann, en sus *Consejos á los músicos jóvenes*, escribía: «Tratad ante todo de causar impresión en el oyente (esto es, conmoverle) traduciendo fielmente la idea que el compositor ha querido expresar;» y Marmontel, otra autoridad en la materia, al paso que reconoce que «un mecanismo perfecto es el medio más seguro para traducir el pensamiento del compositor,» declara que «á esta técnica especial de la ejecución debe añadirse en la enseñanza, simultánea y paralelamente, la filosofía del Arte, el lado ideal, poético y expresivo de la interpretación.»

Del célebre violinista Sarasate todo está dicho ya. En cuanto á las obras que ha interpretado, de sentir es que dejando en cartera otras de más mérito artístico, y no conocidas de nuestro público, haya dado la preferencia á la *Sinfonía española*, de Laló, de harto dudoso mérito; al *Concierto*, de Wieniawski, y hasta á su *Fantasia sobre la ópera Carmen*, del malogrado Bizet, que con el hermoso *Concierto*, de Mendelssohn (el cual cuanto más se

oye más encanta y cautiva); el *Adagio*, de Max-Bruch, obra más de talento que de inspiración, y *La Muñeira*, del mismo Sarasate, composición de no grandes pretensiones, y escrita sin duda alguna para mostrar una vez más el maravilloso mecanismo que posee, han constituido su bagaje artístico en el presente año; aparte de los ya conocidos *Nocturno*, de Chopin; *Danza de las Brujas*, jotas y habaneras, con que, terminada la parte seria, digámoslo así, del concierto, ha saciado el renombrado artista el deseo del público, que más que presa de profunda emoción, veíase allí fascinado por la portentosa habilidad de aquél.

Y pues que de conciertos se trata, justo y debido será pagar aquí, aunque en breves líneas, la deuda pendiente con el pianista Albéniz, que no há mucho tiempo consagró una sesión en el Salón Romero con objeto de hacer oír algunas de las muchas composiciones que en breve espacio de tiempo, relativamente, ha escrito para el instrumento objeto de su constante estudio.

En un curioso capítulo que en una de sus obras consagra Oscar Comettant á los pianistas, hace de ellos una clasificación que, traducida *ad pedem litteræ*, voy á dar á conocer á mis lectores, aun á riesgo de incurrir en el desagrado de la docta Corporación que allá, en la calle de Valverde, fija, limpia y da esplendor á la hermosa habla castellana. Dice así el autor de que hablo: «Los pianistas se clasifican: en virtuosos (en sentido musical se entiende, caro lector) que componen, virtuosos que no componen, pianistas sin dedos, pianistas que acompañan, maestros que ejecutan y que no ejecutan, pianistas de baile, y, por último, aficionados.» Y dicho se está que da la preferencia al pianista que, saturado de los clásicos, fiel intérprete de ellos, é imbuído al propio tiempo en los dogmas de la ciencia, sintiendo el sacro fuego de la inspiración dentro de sí, vierte en el papel sus ideas, gansoso de adquirir el doble lauro de pianista y compositor.

A ello ha aspirado el Sr. Albéniz, y el éxito ha coro-

nado sus esfuerzos. Decir que en todas las obras que dió á conocer (tarea que compartió con el Sr. Guervós y la Srta. Chevalier, la cual mostró tener dotes no comunes de habilidad y talento) se muestra á una misma altura, y tienen todas igual mérito, sería sentar una afirmación á todas luces inexacta. Aparte de que á ningún compositor, por grande que haya sido, ha ocurrido cosa que se le parezca, con el Sr. Albéniz sucede que para apreciar bien y con sana é imparcial crítica sus producciones, hay que aislar el no escaso número de ellas (debido á la facilidad natural que tiene de crear, y al ansia que en él se vislumbra de traducir al papel todos los pensamientos que cruzan por su mente) en las que se encuentran felices inspiraciones, debida coordinación y lógica en las ideas, y están, digámoslo así, más detenidamente pensadas y hechas de mano maestra; y entonces cabe reconocer, que con perfecto derecho puede llamarse compositor, en la buena y verdadera acepción de la palabra, al que ha escrito *La Sarabanda* y *La Chacona* (ob. 62), *La Gavota* y *El Minuetto* (ob. 45 y 54), harto más característico y genuinamente alemán que el tan decantado de Bolzoni, y el *Concierto* (ob. 78), con acompañamiento de orquesta, obra de grandes proporciones, bien meditada y de verdadero mérito, que le valió, la noche á que hago referencia, no pocos plácemes, á los que sinceramente hizo coro el autor de estas líneas.

Y aquí viene como por la mano traer á la memoria un gran pianista, el maestro Guelbenzu. No mucho tiempo antes de su muerte, y en más de una ocasión, encerrados los dos en su cuarto de estudio, me dió á conocer varias composiciones suyas; y á mis reiteradas instancias para que las publicase, me respondía siempre mostrándome el propósito de hacerlo así, pero dejando vislumbrar en sus palabras cierta timidez, hija de la desconfianza que siempre tiene el hombre de verdadero valer, y más cuando tiene ya una reputación sólidamente conquistada, Parecía al fin ya decidido á ello, y aun había dado á la

estampa algunas de las obras dichas, cuando le sorprendió la muerte. Entonces una egregia dama, en quien se aunan un hermoso corazón, clarísimo talento y gran inteligencia artística, no creyó que podría honrar mejor la memoria de su maestro y de su leal amigo, que reuniendo en un elegante álbum las composiciones que aquél dejó inéditas; y en efecto, en los presentes días, por iniciativa y á expensas de S. A. R. la Infanta Doña Isabel, se ha publicado dicha colección, que, sin duda alguna, debe figurar en la biblioteca de todo verdadero aficionado al bello arte de la Música.

Comprende la colección diez y ocho piezas, unas para piano y canto, y otras para piano solo. Entre las primeras descuellan una *Salve*, una *Plegaria á la Virgen de la Almudena*, y la romanza *Bien loin du monde*; y entre las segundas, una *Invocación*; la *Romanza sin palabras*, núm. 2, verdaderamente clásica; una preciosa *Habanera*, dedicada á Planté, y una *Elevación* de verdadero sabor religioso, así como la *melodía* escrita en el álbum de la ilustre dama que le ha tributado tan oportuno como sentido recuerdo.

En ellas resalta la elegancia y el buen gusto que tan característicos eran en Guelbenzu, así como lo saturado que estaba éste en los mejores modelos del arte clásico, mostrándose al par la inspirada mente del inimitable intérprete de Mozart y de Beethoven, cuya muerte dejó hondo vacío en cuantos se honraban con su amistad y apreciaban en toda su valía el gran artista y el fiel amigo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Abril 1887.)

LXXXIII

EL RECLUTA

(ópera del maestro Espi Ulrich)

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Los últimos acordes de las músicas del Teatro Real y de la *Sociedad de Conciertos*, fueron para mí, siguiendo una arraigada costumbre, la señal de dar punto á mis tareas criticonas, y de dejar, por tanto, en descanso la pluma y en paz á los cajistas de su periódico, hasta mi reaparición en el otoño (si Dios fuere servido de ello), casi en compañía de las frutas que anuncian las primicias del invierno.

Una vez tomada esta resolución ó actitud (como diría un aficionado á estilo parlamentario), confieso á usted que me cuesta gran trabajo desistir de ella, y dejar el *dolce far niente* á que sin rubor me entrego; y aquí tiene usted explicado el por qué de mi silencio, á pesar de los propósitos que formé de romperle, ya cuando la aparición por estas tierras de una *diva* de la verdadera y notoria importancia de la Materna, la cantante favorita (musicalmente hablando) del famoso Wagner, y con la cual nuestro público, sobrado veleidoso, se mostró, con notoria injusticia, hartó esquivo; ya cuando los triunfos de la Grannier en el teatro de la Zarzuela, sobre los cuales algo y aun algo hubiera podido decirse; ya, por último, cuando los concursos de los orfeones de la Coruña, Bilbao y San Sebastián (bien que en esto último no tuvo

poca parte mi endeble salud, causa primordial de que no los oyera, como lo es también del retraso con que recibiré esta carta), merecedores de aplauso, por su indiscutible mérito los unos, al decir de gentes que en la materia merecen entera fe y crédito, y por el entusiasmo artístico que los otros revelaban, así como por sus loables esfuerzos para alcanzar el lauro prometido.

Entonces, me dirá usted, ¿á qué se debe el que dé ahora al traste con su indolencia, enristre la pluma y salga de nuevo á la palestra? Pues, amigo mío, á un suceso fausto para el arte español; que como tal debe tenerse la aparición de un compositor de reconocido mérito, de fisonomía propia, de no común inspiración, en quien el ingenio y el talento se aunan de modo feliz, y cuyas obras y cuyo nombre, hasta el estreno de *El Recluta* en el teatro de la Alhambra, puede decirse que eran tan sólo conocidos de unos pocos, fuera de la ciudad del Turia donde mora, ya que la frágil memoria de ésta no menos frágil humanidad hubiera hecho olvidar los aplausos tributados al maestro D. José Espí Ulrich en algunas de las sesiones celebradas por la *Sociedad de Conciertos* no há muchos años.

Y expuesta la causa que motiva la presente carta, he de añadir á usted que antes de ocuparme de avalorar á mi manera, y según Dios me dé á entender, la obra que ha popularizado el nombre del compositor aludido, parecióme que no era fuera de propósito satisfacer al curioso lector que quisiera conocer lo que podría llamarse la hoja de servicios de aquél, supuesto que por lo apuntado se deduce que el Sr. Espí no ha venido como llovido del cielo con su partitura de *El Recluta* debajo del brazo, ni ha entrado en el mundo artístico tan de golpe y porrazo como Minerva salió de la cabeza de Júpiter.

A este fin, traté de buscar noticias que satisficieran mi natural deseo, y mis primeros pasos no fueron, á la verdad, muy afortunados que digamos. De cuantos papелotes revolví, sólo encontré que hablasen del autor de *El*

Recluta las *Efemérides* del maestro Saldoni, y esto con el laconismo propio de la índole de tal libro, como va usted á ver por sí propio: «Espí y Ulrich, dicen aquéllas, compositor acreditado que vivía en Valencia en 1879.

El día 17 de este año (debe ser el de 1881) la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando le nombró miembro de la misma, en clase de correspondiente. La *Sociedad de Conciertos* tocó en el teatro y circo del Príncipe Alfonso, el domingo 11 de Abril de 1880, una *Gavotta de concierto* compuesta por el Sr. Espí.» Que mi curiosidad no pudo darse por satisfecha con esto, parece ocioso el decirlo, así como que, á consecuencia de ello, ocurrióseme acudir á personas conocedoras de Espí y de sus obras. De lo que ellas me contaron, sobre todo una discreta dama, artista de corazón, saqué en limpio lo que va usted á ver, salvo alguno que otro comentario de mi propia cosecha que me he permitido añadir á lo que se me ha relatado.

Tarea será para los futuros biógrafos de Espí (sí, como espero y creo, su nombre ha de figurar honrosamente en los anales del arte español) averiguar quiénes fueron los que le iniciaron en los misterios de la Música, y si esto sucedió en su patria, Alcoy, ó en la risueña Valencia, donde por lo menos está avecindado de largo tiempo há. Ni mis informantes me lo han sabido decir, ni yo he sentido gran desconsuelo en verme privado, *a fortiori*, de estos detalles, toda vez que soy de los que profesan y tienen como una gran verdad el principio sentado por un escritor florentino, que variando el *Nascitur, non fit*, de los latinos, asegura que *si nasce compositore come si nasce poeta*, y que en vano hubiera sido que al hombre de que voy hablando le hubieran atestado desde luego la cabeza con todo el fárrago de las leyes y preceptos de la armonía y del contrapunto, si dentro de sí no hubiera sentido algo superior á todas ellas: la inspiración, verdadero destello de la divinidad, y que en vano el hombre

tratará de buscar, si de lo alto no hubiese recibido tan inestimable don.

Así se explica que en edad bien temprana, cuando casi era un niño, ya comenzara á escribir; bien que, según parece, y no es de extrañar ciertamente, la *Salve*, á voces blancas, y el *Coro* que compuso, sólo tuvieran de religiosos el calificativo de tales, que *auctoritate propria* les dió su autor. No mucho después envió al sabio Esclava una *Misa*, á cuatro voces, llena de ideas y de atrevimientos, que el gran didáctico acogió con sumo agrado, según lo revelaba la cariñosa carta que á su autor escribió (principio de una larga y sabrosa correspondencia) elogiando su obra, animándole á seguir el camino emprendido y dándole prudentes y atinados consejos para encauzar el caudal de ideas que, por las muestras, acudían en tropel á su fecunda y meridional imaginación.

Pasaron años, y Espí hubo de seguir trabajando, cuando allá en 1873 apareció en Madrid, con el objeto de presentar al insigne Monasterio, Director por entonces, y para bien del Arte, de la *Sociedad de Conciertos*, una *Marcha religiosa* de verdadero mérito. Bien pronto trabó amistad con los principales maestros, que no tardaron en apreciar su valía, y hacerse, los más de ellos, eco de su fama, la cual se acreció al cabo de algún tiempo, cuando en los conciertos dichos se oyeron la *Marcha* mencionada, y después una *Gavota* y una *Serenata*, diestramente interpretadas por aquella falanje musical, y á las cuales el público de entonces colmó con justicia de aplausos.

Pero, á decir verdad, ni la personalidad ni el verdadero valer de Espí se habían revelado aún por completo, ni se manifestaron hasta la publicación de sus *Melodías* para canto (grabadas en Leipsick), llenas de originalidad y de elegancia, con acompañamientos interesantes y armonizadas de manera tan libre y atrevida (sin caer por eso en las rarezas antiestéticas y en los absurdos premeditados tan al uso hoy día), que un compositor, cuyas

frases gráficas hacen, como suele decirse, fortuna, hubo de decirle cierta vez al oír una de dichas composiciones: «¡Amigo Espí... mucho cuidado, que va usted andando por un alero!»

Desde esa época, la musa de Espí no ha estado inactiva un momento, y gran número de obras (algunas de las cuales ha dado á la estampa) son clara muestra de su fecundidad, así como del raro ingenio de su autor. Varios motetes religiosos y no pocas canciones; una *Marcha antigua* y otra *burlesca* (que así las intitula), originalísimas; una *Meditación* y una *Cantiga*, para orquesta; una selecta colección de piezas pequeñas para piano, que titula «Cuadritos,» á semejanza de las *Hojas de un álbum*, de Schumann, á más de no escaso número de polacas y valeses, y una bellísima *Salmodia* para órgano, he aquí lo que en este período ha salido de su pluma.

De propósito, en la enumeración dicha, he hecho caso omiso de *El Recluta*, ópera con la cual ha hecho Espí su primer ensayo en el género lírico-dramático, toda vez que por su importancia capítulo aparte merecía, á más de ser la causa primordial de la presente epístola; y en este punto, forzoso y debido es hacer la conveniente separación entre el libro y la partitura, entre el poeta y el músico.

Cuanto á lo primero, es decir, el libro, los fueros de la verdad exigen decir que el Sr. Chacomeli (autor de él) no ha sido lo afortunado que hubiera sido de desear. El argumento, si bien abunda en situaciones musicales, tiene una novedad muy relativa; no faltan inverosimilitudes, algunas de bulto, y la acción, lejos de ir aumentando en interés, decae sensiblemente, influyendo á la postre de modo notorio, y como era natural, en la inspiración del compositor llamado á realzar el poema con su música.

Y por si usted no ha visto *El Recluta*, le diré, en comprobación de ello, que está basado en un episodio que pudo suceder en nuestra guerra de la Independencia. Los

españoles, que andaban reclutando gentes para engrosar el ejército que había de oponerse á la marcha invasora de las huestes de Napoleón I, habían enviado un destacamento á un pueblecillo de las cercanías de Valencia, á fin de recoger los quintos allí sorteados. Entre éstos se contaba Juan, hermano de María y amparo de ésta, y á cuya subsistencia atendía con su trabajo. Próximo ya á marchar en unión de sus compañeros, aparécese el capitán que mandaba la partida, y la muchacha acude á él en demanda de protección para su hermano. Verla el *milite* y enamorarse de ella, son una misma cosa; por lo que *incontinenti* accede á la demanda, siempre y cuando le dé un abrazo, que ella le niega y aquél quiere á viva fuerza alcanzar, estorbando la realización de sus propósitos otro mozo del pueblo llamado Antonio, amante correspondido de María, quien no vacila en tratar al capitán de la manera que su conducta merecía. Armase el consiguiente alboroto; pero las cosas no pasan á mayores, gracias, primero, á la llegada de un oficio del cuartel general, en que previene al capitán admita como sustituto de Juan á Antonio (sacrificio que éste había hecho en aras del bien de María, y sin que ésta lo supiese), con lo cual aquél se reserva para mejor ocasión vengarse á mansalva de su mancebo ofensor; y después, á la aparición de un buhonero, que á pesar de que en aquellos tiempos no se veía un francés suelto por un ojo de la cara, anda, no se sabe por qué, libre y á sus anchas, vendiendo baratijas y ocultando su verdadero carácter de oficial del ejército invasor. El tal buhonero, que andaba en tratos con el capitán español nada honrosos para éste, no encuentra mejor ocasión para entregarle unos papeles, que allí, á hurtadillas y donde todos podían verlo. Apercíbese Juan de ello; comunica sus sospechas á Antonio, quien se propone vivir sobre aviso, y á esto llega el momento de partir; el destacamento emprendé la marcha, y el acto termina con un cuadro lleno de animación y de vida.

Alzase de nuevo el telón y aparece María arrodillada,

orando al pie de una imagen y presa de la más viva inquietud por el combate que acaba de tener lugar en aquellas cercanías. Acude luego su hermano, á quien con ansiedad interroga, y luego las mujeres del pueblo, las cuales cuentan lo sucedido. Dispérsanse de pronto, y á poco viene allí el Barón de Granville (que no es ni más ni menos que el buhonero del primer acto), á quien el capitán español no ha cumplido lo que le ofreció (no por patriotismo, sino porque no había recibido lo que le prometieron), siendo causa de que le derrotaran en el encuentro habido. Está herido, y busca refugio y salvación para su persona; Juan quiere concluir de una vez con él; pero María, más compasiva, le ofrece albergue, y hasta obliga á su hermano á que busque los medios de proporcionarle segura fuga. En esto Antonio, que no sin escama ha visto marchar á su capitán hacia el pueblo, viene á buscar á María; la turbación de ésta aumenta sus sospechas, y la tormenta de los celos comienza á rugir en su pecho, cuando la aparición del Barón y sus leales explicaciones disipan en él todo temor. Pero bien pronto vuelve á embrollarse la madeja con la llegada del susodicho capitán (á cuya aproximación todos se ocultan), quien empieza de nuevo á requerir de amores á la muchacha y á querer tomarse con ella ciertas libertades, á las que Antonio pone coto presentándose de improviso y tratando á su jefe de una manera harto merecida, aunque no conforme á ordenanza, de lo cual el último se venga llamando á una ronda que al acaso pasaba por allí, y haciendo prender como desertor al enamorado mancebo. María se desmaya; las gentes del pueblo, que al ruido habían acudido, lamentan la triste suerte de Antonio; el coronel francés jura desde su escondrijo salvarle á toda costa, y cae el telón.

Después de un bellissimo preludio comienza el tercer acto con un coro en que veteranos, reclutas y gentes del pueblo comentan la batalla del día anterior. Sábese después que el Consejo de guerra va á juzgar á Antonio;

María quiere ver á su amado é interceder por él, para lo cual hace que su hermano busque al capitán, el cual, mientras tanto, acude por allí deseoso de ver á María, haciéndose sordo á los ruegos de ella en favor del prisionero, hasta que, por último, cede, poniendo no sé qué precio á la evasión de aquél, que María rechaza indignada, oyendo entonces que Antonio va á ser fusilado. María cae desmayada, en cuyo momento el capitán, contra lo que era muy de temer, y sin duda por aquello que de prudentes es mudar de consejo, da media vuelta y se va, dejando que otros auxilien á la pobre muchacha. Vuelve ésta en sí, gracias al auxilio de su hermano y de algunos convecinos, y cuando todos andan viendo de buscar la manera de salvar á Antonio, el buhonero, á quien ni la mayor inquina que el reciente combate debía causar en aquellos patriotas valencianos el nombre francés, ni el mayor recelo también que todo personaje sospechoso había de causarles, estorbaba sin duda para andar á sus anchas en medio de ellos, acude á cumplir su promesa. Llama á Juan, á quien da unos papeles para el general español, que prueban la traición del capitán; corre, mejor dicho, vuela aquél, cuando á los pocos momentos se aparece de nuevo, y tras de él Antonio, ya libre, feliz é independiente. Todo se ha descubierto en un abrir y cerrar de ojos, y por consecuencia el capitán queda prisionero para pagar, es de suponer, todas sus fechorías; el buhonero desaparece, y todo el mundo entona cánticos de alegría al ver la dicha de los dos amantes.

Bien hubiera querido, Director amigo, hacer á usted á renglón seguido una crítica sucinta y detallada de la partitura de *El Recluta*; pero para ello hubiera sido necesario, ó tener aquélla á la vista, ó haber oído la ópera más de una vez, y ni lo uno ni lo otro me ha sido dable. Así, pues, y toda vez que tan al uso está en otra rama importantísima de las Bellas Artes la escuela *impresionista*, séalo yo á mi manera al presente, y consigne con la brevedad posible mis impresiones, con lo cual siquiera con-

seguiré acortar algo esta epístola, que ya va haciéndose demasiado larga.

Son muy de notar, á mi entender, en el primer acto de la obra de que le hablo, la canción del recluta (que ya figuraba de antes en la colección de melodías de Espí), muy bella y muy sentida, y que, por cierto, no fué todo lo apreciada que debiera por el público, á causa de su no feliz interpretación; el característico *rataplán*, que los chicos cantaron admirablemente, de corte original y de gran efecto; la entrada del buhonero, escena de mucho movimiento y de contrastes diestramente combinados, en la cual resaltan las frases puestas en boca de aquél; una romanza de tenor, verdadero modelo en su género, ya por lo bello y sentido de la melodía, como por lo delicado de su acompañamiento; y el concertante final, de gran efecto, escrito de mano maestra, bien desarrollado, y en el que se destaca, sobre todo, el adiós de los mozos que van á la guerra, que tiene cierto sabor popular, y que es tan sentido como realmente bello.

Comienza el acto segundo con la página, á mi juicio, de más valía en toda la partitura: la romanza de tiple, muy original, impregnada del más puro sentimiento, y bella en su fondo y en su forma; sigue un coro de mujeres, apropiado á la situación dramática en que está colocado; luego un coro á voces solas (la ronda), bien escrito y de excelente efecto; y no mucho después (haciendo caso omiso, como lo he hecho hablando del acto anterior, de algunos otros trozos musicales que no están á la misma altura) el concertante final, trozo de verdadera importancia, de mayor valía artística aún que el anteriormente apuntado, de gran novedad y originalidad en su estructura, de acento verdaderamente dramático, y lleno de vigor y energía; todo lo cual hizo merecidísimos los aplausos con que fué acogido, así como el de que fuese unánime la opinión de que era una de las piezas capitales de la ópera. La cual, á decir verdad, decae, como no podía menos, y ya se lo he indicado á usted antes, en el acto

tercero, á causa de la falta de interés del libro y de la languidez con que la acción se arrastra. Y tan es así, que cuando el músico no se ha sentido aún dominado por el poema, es decir, en el preludio con que el dicho acto comienza, ha escrito una página de música descriptiva, bellísima, llena de delicadezas, cuidadosamente instrumentada y de gran efecto. Después, ni el coro que le sigue, ligero y sin grandes pretensiones, aun cuando tenga cierta gracia, peca de original; ni la romanza de contralto y el duo de tiple y bajo, que vienen luego, tienen gran interés, y hasta el vals con que la obra termina, si bien tiene elegancia, no peca tampoco por exceso de novedad.

Afirma un docto escritor que el verdadero artista es aquél en quien claramente se ve que se ha desarrollado un modo particular y *sui generis* de expresar los afectos y las pasiones; y asienta otra autoridad en la materia, que el triunfo supremo del Arte es que haya la mayor transparencia posible de la idea á través del signo más armónico, sea ese signo piedra ó madera, color ó sonido... porque, añade, todo arte, como la palabra, necesita ser la expresión de una idea.

Cito á usted estos textos, Director amigo, no para hacer ridículo alarde de una erudición en la materia que, por desgracia, no tengo, sino porque, ó me equivoco mucho, ó vienen como anillo al dedo para hacer el juicio crítico en general de *El Recluta*. Con efecto: hay en la música de Espí, original en las ideas, aunque la mayor parte de las veces lo sea más aún en la forma que en el fondo, una manera particular y *sui generis* de expresar los pensamientos que bullen en su mente; teniendo éstos un color que les es propio, un carácter que les es personalísimo y un acento que no se olvida, y que es el sello distintivo, la marca de fábrica, por decirlo así (aunque la comparación parezca algún tanto pedestre), que revela sin duda alguna la procedencia, y que justifica el aserto de Gœthe, cuando afirma que tiene el genio aquél que