

sabe asimilárselo todo, sin que su individualidad se menoscabe.

Esto supuesto, añadiré á usted que las páginas de *El Recluta* muestran un compositor lleno de distinción y elegancia; que hay en ellas riqueza, tal vez en demasía, de detalles, algunos de los cuales son labor tan fina, que se escapa aun á los ojos de muchos que no son vulgo, y son buena prueba de gran cuidado y esmero en quien los ha ideado, al par que de una severa conciencia artística. La obra de que hablo es además rica de armonía, y contiene á veces giros extraños, verdaderamente originales, y hasta disonancias atrevidas, que en ocasiones no pasan de conatos que al momento se desvanecen, y en otras se muestran bien á las claras (cual, por ejemplo, sucede en el concertante final del segundo acto), pero que se razonan y justifican por la situación dramática en que están colocadas. Nótase además en algunos acompañamientos cierta poética vaguedad que hace creer que Espí sea gran apasionado de Schumann; las voces están las más de las veces bien tratadas y como por quien tiene conocimiento en la materia, y, por último, la instrumentación está escrita á conciencia, bien que no abunden los efectos de orquesta, y ésta, en ocasiones, sea más ruidosa que sonora.

Decir á usted que *El Recluta* es de una absoluta igualdad, y que todo es bello y perfecto, ni ha sido mi ánimo, como ha visto, ni usted seguramente en su buen juicio lo creería; que no es posible que tal suceda en una primera obra, ni lo alcanzaron, sino en contadísimas ocasiones, los grandes genios del Arte. De aquí que haya en dicha ópera algunas páginas, varias de las cuales ya le he apuntado, en que la inspiración de Espí decae, y en que la originalidad sea dudosa; pero aun en esos momentos, por lo que luego casi siempre se ve, no parece sino que la mente del maestro valenciano descansa para tomar aliento y elevarse de nuevo á la altura de que, á pesar suyo, descendiera, y alcanzar á seguida una egura revancha.

Tal es mi opinión, según mi leal saber y entender, y por ella deducirá usted que había sobrado motivo para dar de lado á antiguos hábitos, y llenar unas cuantas cuartillas con el fin de hacerle saber, así como á los lectores de *La Ilustración*, que en nuestro palenque artístico se ha presentado, armado de todas armas, un mantenedor de los fueros del arte lírico-dramático, cuya entrada ha sido señalada con un legítimo triunfo, y cuyas obras prueban con cuánta verdad un sabio y elocuente orador pronunciaba, no há muchos años, desde la sagrada cátedra de Nuestra Señora de París, estas palabras: «El Arte es una imitación generosa y libre de la visión que el artista lleva en su alma; es la expresión del artista que se conmueve al contacto de la realidad y á quien eleva su mismo ideal.»

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

## LXXXIV

# DON JUAN

(ópera de Mozart)

En la tarde del 6 de Diciembre de 1791 celebrábase un humildísimo entierro en la Catedral de San Esteban, de Viena. Terminadas las preces de la Iglesia, los enterradores pusieron sobre sus hombros el féretro, marchando tras ellos un reducido número de personas, las cuales, atemorizadas por el furioso temporal de agua y nieve que se había desencadenado mientras la Iglesia elevaba sus preces por el alma del muerto, fueron separándose poco á poco del cortejo fúnebre, al punto de que al llegar el cadáver á la fosa común del cementerio de San Marx, donde, para eterna vergüenza de los vieneses, fué arrojado, no presenciaron el acto más que aquellos cuatro precisos testigos, por su oficio, los cuales de presumir es lo cumplieran con aquella espantosa indiferencia tan admirablemente pintada por Shakespeare en sus colegas del *Hamlet*.

Aquel muerto para quien no había habido una mano amiga que sobre él echara la tierra bendita, ni derramado una lágrima que la humedeciera, ni preservado, bien á poca costa, sus restos de ser confundidos, como lo fueron, con los de tantos otros, guardándolos religiosamente en lugar aparte de aquel mismo cementerio, era el que en vida, con su poderoso y fecundo talento, con su inmenso genio y con su prodigioso saber, había asombrado al mundo; el incomparable autor de *Le Nozze di Fi-*

garo é *Il Flauto magico*, del quinteto en *sol menor* y de la sinfonía *Júpiter*, del *Requiem*, el creador de *Don Giovanni*, la ópera más sublime, más inspirada y más dramática de cuantas registra el arte lírico; en una palabra, el gran Mozart.

Largo tiempo pasó sin que los vieneses trataran de reparar la punible indiferencia con que trataron los restos de aquel grande hombre; al cabo elevaron un monumento á su memoria en aquel mismo cementerio, erigieronle una estatua, recogieron cuanto á él había pertenecido y pudieron hallar, formando con ello un museo; y al presente la Alemania entera, y con ella el mundo músico, se ha aprestado para solemnizar una fecha célebre: el centenario de la primera representación del *Don Giovanni*, que, según la opinión más acreditada, se efectuó el 29 de Octubre de 1787, en el teatro de Praga, aunque no falte quien la fije en el 4 de Noviembre siguiente.

Cuenta Lorenzo da Ponte, en sus célebres Memorias, que cuando ya seguro de la protección del Emperador José II, y libre de la enemiga del abate Casti, el autor de las *Novelle galanti* y de su protector el Conde de Rosenberg, intendente general de los teatros de Viena, anciano á quien, á pesar de sus muchos años, gustaba «el arpa profana del cantor erótico,» pudo escribir más á sus anchas libretos de ópera, encontróse un día á su protector, quien le dirigió estas palabras: «Da Ponte, escribid para Mozart, Martini y Salieri, y no penséis más en Peticchio ni en Reghini, que son gente de poca talla. Casti era más listo, y sólo trabajaba para un Paisiello ó un Salieri, músicos que se hacían valer, y, sobre todo, que no se comprometían jamás.»

El poeta de que vamos hablando, y cuyas Memorias tengo á la vista, tomó tan al pie de la letra el consejo, que viéndose asediado por aquellos tres maestros, á los cuales tenía en gran estima, que habían acudido á él en demanda de libretos, y que Salieri no le pedía, en suma,

sino que le tradujera más ó menos libremente la letra que Beaumarchais le había escrito para su ópera *Tarare*, y los otros dos dejaban á su antojo la elección del asunto, se propuso afrontar á la vez los tres trabajos. En cuanto á Mozart, dice Da Ponte: «Yo había comprendido, después del éxito instantáneo y universal de *Le Nozze di Figaro*, que la inmensidad del genio musical de Mozart exigía el argumento de un drama vasto, multiforme, sublime, y pensé en el *Don Giovanni*, cuya idea le sedujo y encantó por completo.» Por lo que hace al español Vicente Martini, el célebre autor de la *Cosa rara*, le destinó *L'Arbore di Diana*, «como asunto mitológico, más en armonía con su talento, tan lleno de esa dulce melodía de la cual más de un compositor tiene el sentimiento innato, pero el cual pocos, por rara excepción, saben traducir y expresar.»

Puso el abate veneciano manos á la obra, no sin proponerse leer, cuando del poema destinado al gran maestro se ocupara, «algunas páginas del *Infierno*, del Dante, para dar el diapasón á su inspiración,» y con la ayuda, según él mismo refiere, de una botella de Tokay, una caja repleta de tabaco de Sevilla, y la compañía de una joven alemana, hija de la dueña del cuarto en que vivía, y «parecida á la más joven de las Musas,» escribió la primera noche las dos primeras escenas del *Don Giovanni*, dos actos de la ópera destinada á Martini, y más de la mitad del primer acto del *Tarare*, cuyo título cambió por el de *Assur*. Dos meses después, el *Don Giovanni* y *L'Arbore di Diana* estaban terminados, y sólo la traducción para Salieri quedaba á medio hacer.

Mozart, por su parte, al poner en música el libreto de Da Ponte, satisfacía con ello la solemne promesa que había hecho á los habitantes de Praga, agradecido al entusiasmo con que le habían recibido y la manera calurosa con que en su teatro fué acogida *Le Nozze di Figaro*, al decirles: «Puesto que las gentes de esta ciudad me entienden, yo prometo escribir una ópera expresamente

para ellos;» promesa que el empresario Bondini no dejó escapar, haciéndole que firmase desde luego un contrato, por el cual Mozart se obligaba á entregarle, *mediante el precio de cien ducados*, una nueva partitura para el comienzo de la temporada siguiente.

A creer á Stendhal, escritor más apreciable por el valor literario de sus escritos que por la fe que sus asertos merezcan, Mozart era desigual en su trabajo como pocos. «A veces, dice, su genio y su inspiración estaban de tal modo rebeldes á su voluntad, que no le era posible escribir nada, dejándolo todo hasta el último momento, cual le sucedió, entre otras, en una ocasión en que, habiéndole encargado una pieza de conjunto para un concierto que había de darse ante la Corte de Viena, no tuvo tiempo para escribir la parte que él había de interpretar; y viendo el Emperador que en el papel que el maestro, sentado al piano, tenía delante de sí no había una sola nota escrita, le preguntó: «¿Pero dónde está lo que tocáis?—Aquí, dijo Mozart, dándose una palmada en la frente.» En otras ocasiones, tan preocupado estaba con las ideas que bullían en su mente, que no había forma de distraerle, al punto de que si se conseguía arrancarle del piano, seguía abstraído y componiendo en medio del bullicio de la conversación de sus amigos, pasando luego la noche entera ocupado en trasladar al papel cuanto había ideado. Pero por lo regular, añade el mismo Stendhal, Mozart sólo trabajaba de siete á diez de la mañana, pasando el resto del día sin ocuparse de la composición;» cosa, á la verdad, poco creíble, diré por mi cuenta, dado el largo catálogo de obras que, en el corto espacio de treinta y seis años que vivió, dejó escritas, y son clara muestra de la asombrosa fecundidad é incesante trabajo de aquel gran genio, mayores aún, si cabe, á los de nuestro gran Lope de Vega.

Dueño del poema, que había llegado á sus manos, al decir de un encomiástico escritor del gran maestro, «en aquella hora suprema de todo gran artista en que su ma-

no puede escribir sin detenerse lo que su corazón le dicta, realizando los ensueños de su genio,» comenzó Mozart á ocuparse de la sublime partitura que sobre todas ha hecho imperecedero su nombre. A la tristeza que de continuo le devoraba, agregósele, por entonces, el hondo pesar de la muerte de su padre en Salzbourg; la enfermedad que al mismo maestro aquejó, y el ver morir, cuando aún estaba convaleciente, á su fiel amigo el médico Segismundo Barisani, cuyos continuos cuidados le hacían menos penosa su ya frágil existencia. En tal disposición de ánimo, y con el presentimiento de un cercano fin, escribió gran parte del *Don Giovanni*; y sólo cuando ya estaba bastante adelantada la obra, marchó á Praga con el objeto de terminarla y entregarla en el plazo estipulado, así como de vigilar los ensayos y dirigir la primera representación.

Según Oulibichieff, diligente biógrafo de Mozart, éste, al llegar á Praga, alojóse en una casa de campo que, rodeada de viñedos, poseía en los alrededores de la ciudad su amigo el pianista Dussek; á tener por cierto lo que dice Víctor Wilder, no menos cuidadoso que aquél en recoger cuantas noticias han sido posibles referentes al autor de que hablo, éste, en compañía de su mujer y de un criado, se alojó en el hotel del León de Oro, en la plaza del Mercado de Carbones, y frente á la vivienda que, poco después, vino á ocupar su colaborador Lorenzo da Ponte.

Sea en uno ú otro lado, es lo cierto que encerróse á piedra y lodo en un cuarto, cuya puerta vigilaba cuidadosamente su mujer, y allí concluyó de idear y escribir su inmortal obra, que, por lo regular, instrumentaba en el jardín, presenciando el juego de bolos á que sus amigos se entregaban, dedicando otra parte del tiempo á ensayar á sus intérpretes, modificando de paso algunas frases de los trozos que iban estudiando, pero nunca cediendo á las exigencias de aquéllos.

El tiempo apremiaba, y los ensayos generales comen-

zaron. De lo que en ellos pasó, cuentan los que de la vida de Mozart se han ocupado dos ó tres incidentes que es del caso referir, toda vez que cuanto acaeció en la composición y estreno del *Don Giovanni* es el objeto del presente artículo.

Según parece, la Bondini, encargada del papel de Zerlina, jamás daba á tiempo, ni con el acento que necesario era, el grito *gente ajuto* con que termina bruscamente el baile y que precede al grandioso concertante con que el acto termina. Impaciente Mozart, y viendo que sus observaciones y hasta sus regaños no surtían el efecto deseado, hace una de las veces repetir la escena, comenzando por los últimos compases del *minuetto*, ocultándose al propio tiempo tras de una bambalina, y en el momento oportuno sale y coge vigorosamente á la artista por la espalda, la cual, como era de suponer, lanza un grito de terror, el grito que el compositor deseaba y que le hace exclamar: «Bravo, amiga mía; así es como hay que gritar.» Por otro estilo fué la lección que, en pleno ensayo también, tuvo que dar al tenor Baglioni (D. Ottavio), cuya manera de bailar no correspondía ciertamente á la del hombre galante cuyo papel representaba, y al cual el maestro tuvo que hacer ver que tan buena maña se daba para escribir partituras como para figurar dignamente en un sarao. Por último, refiérese que no pudiendo conseguir que uno de los trombones de la orquesta que acompañaban el canto del Comendador, *Di rider finirai pria de l'aurora*, en la escena del cementerio, tocase como Mozart quería, levantóse éste de su asiento y fué á explicarle el modo y manera como había de hacerlo; el pobre hombre se creyó ofendido en su dignidad artística, y bruscamente interrumpió la lección que se le daba, diciendo: «Eso no puede hacerse así, y no seréis vos ciertamente de quien yo tenga que aprender cómo se toca el trombón.»—«No quiera Dios, le replicó Mozart con la sonrisa en los labios, que yo tenga semejante pretensión;» y volviéndose á su sitio, añadió en el acto al

pasaje dicho la música de dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes, que suplieron la torpeza ó la deficiencia del músico rebelde.

A todo esto, llegó la víspera de la representación: pusieron los carteles anunciando que en el *Teatro italiano di Corte* se daría, *per la prima volta*, «*Don Giovanni*,» *ossia Il Dissoluto punito; dramma giocoso in due atti, con balli analoghi; parole del signor abate Lorenzo da Ponte, musica del celebre maestro Wolfgang Amedeo Mozart*, y la obertura, como aquél la tituló, no estaba hecha, ó por mejor decir, no se había escrito, pues dados sus hábitos y manera de ser en la materia, según él mismo ha revelado en una interesantísima carta (que en parte van á ver mis lectores), estaba, á no dudar, pensada toda ella, aun en sus menores detalles. Pasó Mozart la primera parte de la noche con sus amigos, y al despedirlos, rogó á su mujer no se separara de él, para impedirle á toda costa que se durmiese. Comenzó á trabajar de aquella manera que Constanza Mozart describía más tarde con estas sencillas y gráficas expresiones: «Escribía sus partituras con la facilidad que cualquier otro escribía una carta;» y contándole su mujer cuentos, para alejarle el sueño, y fortaleciéndose con el ponche que ella le había preparado, pasaron así largo rato, hasta que, rendido de cansancio, no pudo más. Aconsejóle aquélla que descansase un poco, y siguiendo su consejo durmió dos horas, hasta que viendo Constanza que eran las cinco de la mañana, y sabedora de que el copiante había de venir á las siete, le despertó. Mozart miró entonces sobresaltado el reloj, y púsose de nuevo á escribir con rapidez increíble: á la hora convenida, el copiante entraba en el cuarto, cuando aquel portento del Arte ponía la última nota en la partitura.

Cuál fuera el secreto de esto, aparte de la admiración que debe causar el materialismo de trasladar al papel las ideas sin la menor vacilación, y tal número de notas en tan breve espacio de tiempo, Stendhal lo ha apuntado,

como se ha visto, y Mozart de modo claro lo confiesa en una carta en que revela la manera como componía su admirable música. Después de decir en ella que cuando se veía solo y en calma, y satisfecho su espíritu, era cuando las ideas acudían en tropel á su imaginación, y de añadir que una vez escogidas, y pensando al propio tiempo el modo de plegarlas á las reglas del contrapunto, así como la instrumentación más adecuada para expresarlas, el todo de su creación se le aparecía completo y acabado, y de una sola mirada lo contemplaba, como pudiera hacerlo con un cuadro ó una estatua, añade: «Creadas en mi imaginación este conjunto de imágenes vivas y agradables, producidas como en un ensueño, quedan en ella fijadas para siempre. Con esto tengo otro beneficio que el Cielo me ha concedido. Cuando me ocupo en estampar sobre el papel mis ideas, voy sacando de mi memoria como de un saco, si la comparación me es permitida, todo lo que en ella hay acumulado. Así, como todo el trabajo intelectual está hecho de antemano, mi tarea es sumamente fácil, y rara vez lo que escribo se diferencia en algo de lo que está en mi cabeza. De este modo se explica lo poco que me importa el que me turben en esta ocupación, y que suceda lo que quiera á mi alrededor; continúo escribiendo, y aun á veces tomo parte en las conversaciones, si éstas giran sobre cosa de poca ó ninguna importancia.»

Llegó la noche, y la pequeña orquesta modelo del teatro de Praga, dirigida por Strobach, tocó á primera vista, con gran maestría, la obertura, que fué acogida con ruidoso entusiasmo por el público, é hizo que Mozart, lleno de gozo, exclamara: «Muchas notas han caído debajo de los atriles; pero, en suma, ha ido muy bien.» Empezó luego la ópera, cantada por la Teresa Saporiti (Doña Anna), la Micelli (Doña Elvira), la Bondini (Zerlina), Lugi Bassi (D. Giovanni), Ponziani (Leporello), Giuseppe Lolli (Il Comendatore y Mazzeto) y Baglioni (D. Ottavio), y desde la primera escena hasta la última,

los aplausos se sucedieron sin cuento, siendo proclamada al final la obra como la más perfecta y acabada de cuantas el ingenio músico había producido hasta entonces.

Y de que las historias no mienten sobre este punto, son buena prueba las dos cartas que de Mozart y Bondini se conservan, escritas á raíz de aquel fausto suceso, y que, aparte del mérito que por ello tienen, retratan fielmente á sus autores. «El 29 de Octubre—decía el joven Wolfgang á su amigo Jacquin—*Don Giovanni* ha tomado posesión de la escena, siendo acogido con gran entusiasmo. Para entre nosotros, yo quisiera verte una noche por aquí, y que tomaras parte en mi felicidad. Pero tú pensarás, sin duda, oír la obra en Viena. ¿Quién sabe si se decidirán allí á ponerla en escena? Esperémoslo, ¿no es verdad?» — «¡Viva Apolo, viva Mozart!—decía Bondini á Da Ponte (por más que éste diga que la epístola en tales términos concebida era de Guardassoni):— los empresarios y los artistas deben bendecirlos. Mientras que ellos vivan, la miseria no osará acercarse á los teatros.»

La ópera se puso poco tiempo después en Viena, accediendo á los deseos vehementes del Emperador, el cual, viendo la fría acogida que había tenido en la primera representación, dijo á Da Ponte: «Es una obra divina, aún más bella que *Le Nozze di Figaro*; pero no es manjar para mis vieneses;» palabras que el abate transmitió á Mozart, que tranquilamente contestó: «Dejémosles tiempo para que le saboreen.» Y con efecto, así fué, creciendo cada noche el efecto en el público, hasta concluir por alcanzar tanta ó más fama que la ganada en Praga.

Tarea larga sería la de enumerar el calvario que el *Don Giovanni* ha recorrido, las criminales mutilaciones que so pretexto de arreglos se han hecho en la partitura, y los encontrados juicios que ha merecido aun á artistas célebres, hasta llegar al apogeo de gloria que hoy tiene, realizando por completo estas proféticas palabras del ya

varias veces citado Da Ponte, al dar cuenta en sus Memorias del fracaso obtenido en Viena, ya relatado: «El gran Arte está en todo demasiado alto para la multitud, y es necesario que ésta crezca á veces un siglo ó dos para formar ese Jurado del genio, sin apelación, para la posteridad.»

Hoy que el aplauso es universal y unánime, y el *Don Giovanni* está proclamado como el *summum* del arte lírico-dramático, natural es que el centenario de su primera representación sea conmemorado, como apunté al comienzo de este artículo, con gran solemnidad en las principales ciudades de Alemania. Salzbourg, patria del inmortal maestro, comenzó la serie de fiestas, dando en el mismo pequeño teatro que aquél frecuentaba dos representaciones modelo por los más renombrados artistas, para las cuales se ha revisado cuidadosamente el libreto, restableciendo el texto en toda su pureza y tal como el poeta lo escribió, y se ha estudiado de nuevo la partitura, confrontándola cuidadosamente con el original, preciosa reliquia artística de que es afortunada depositaria Mme. Viardot. En Viena y Berlín se habrá hecho á estas horas lo propio: á la representación en Hamburgo habrá precedido la de *El Burlador de Sevilla*, del famoso mercenario Tirso de Molina; y en la del gran teatro de la Opera, en París, se habrán exhibido al propio tiempo no pocos objetos y papeles pertenecientes á Mozart, y entre ellos el inestimable original que ya he citado.

Entre nosotros, la *Sociedad de Cuartetos*, á quien tanto debe el arte clásico, tenía el laudable propósito de dar una sesión en la noche del 29 del corriente, fecha, como queda dicho, del centenario del estreno del *Don Giovanni*, haciendo oír en ella obras de Mozart que llevasen la fecha del año 1787, y entre ellas el famoso *Quinteto en sol menor* y la bufonería musical *Musicalischer spass*; pero sabedora del deseo de una egregia dama, cuya inteligencia y amor al Arte y cuya influencia son pro-

verbiales, de que se hiciera una manifestación solemne de los elementos de importancia que hay en Madrid, desistió de sus propósitos, y aun conociendo las notorias desventajas reconocidas que tiene la interpretación de una música tan delicada como la *di camera*, en un local que no tenga para ello las condiciones apetecidas, cual sucede con la sala del regio coliseo, y al lado de grandes masas vocales é instrumentales, se ha prestado con loable abnegación artística á tomar parte en la función que en honor á Mozart se prepara en aquel teatro. En ella, á más del famoso *Quinteto* que el insigne Monasterio hará oír, créese que la *Sociedad de Conciertos* interpretará la sinfonía *Júpiter*, tenida como de las mejores que brotaron de la pluma del insigne maestro, y los artistas del referido coliseo, dirigidos por el inteligente Mancinelli, harán que el público aprecie una vez más alguna de las bellezas del *Don Giovanni*, y tal vez del *Requiem*, verdadero canto de cisne del hombre inmortal de quien se ha dicho que no era un gran músico, sino la *música misma*.

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

## LXXXV

### HOMENAJE A MOZART

«Hacer la alianza del pasado con el presente; aumentar hasta el infinito la extensión y poderío del Arte; eliminar, en lo que posible era, las influencias y el gusto de la época, y las formas convencionales y escolares, sustituyéndolas con las puras analogías de sentimientos más ó menos indefinibles, las cuales sólo á la Música es dado expresar; hacer que ésta sea una y universal; escribir, en suma, obras que tocasen al límite de la perfección, en tanto cuanto es dado al hombre alcanzarla, obras que son modelos en cada género y estilo,» tal fué la misión de Mozart, en sentir de cuantos se han ocupado de tan portentoso genio, y cuyos juicios y apreciaciones ha condensado, en las palabras que quedan copiadas, uno de los más entusiastas de aquél.

No es de extrañar, pues, que Lichtenthal afirme que «la historia del Arte no reconoce sino un solo genio musical universal, y éste es Mozart;» que Blaze de Bury asevere que este grande hombre «es una gloria colocada sobre todas las otras, en un éter más puro y en una claridad más serena; gloria que no pertenece al tiempo ni á la crítica, sino que es, y debe ser, objeto de admiración eterna, como lo es la idea que descende de lo alto;» y que rindieran culto ferviente á las obras del inmortal maestro genios como Haydn y Beethoven, Rossini y Meyerbeer, proclamándole, como el autor del *Guillermo* decía, no el más grande entre todos los músicos, sino *la música misma*.

En efecto: aquel adolescente de quien Hasse al oírle exclamaba: «este niño nos hará olvidar á todos;» aquél de quien un afamado compositor estampaba en sus Memorias que, así como Pascal había adivinado á Euclides, adivinaba él lo que las lecciones de los maestros y una larga práctica habían enseñado á los maestros más hábiles; aquél que á una intuición maravillosa y á un poderoso talento reunía un constante estudio, y para quien tan familiares eran en edad bien temprana las obras severamente clásicas de Palestrina, de Bach y de Hændel, como las dramáticas de Gluck ó las de Piccini; en que dominaba sin rival la pura melodía italiana, á la manera del gran pintor de Urbino (con quien se le ha comparado), aprovechando todos los elementos que al Arte habían aportado, no sólo sus predecesores, sino sus contemporáneos, supo amalgamarlos de modo feliz, y crear un estilo nuevo, verdadero, universal, superior á cuanto hasta entonces se conocía, y que en algunos géneros no ha sido sobrepujado por cuanto ha brotado de la pluma de los más grandes hombres que en el divino Arte le han sucedido.

Sólo así se comprende esa universalidad que en Mozart existía, y que no alcanzó hombre alguno, como la historia del Arte lo comprueba. Basta para ello, sin entrar á hacer un análisis detallado que las dimensiones de este artículo no consienten, recordar que la fama de Palestrina va unida á la de sus obras religiosas; la de Bach y Hændel á la de sus composiciones ultraclásicas y á la de sus oratorios, así como la de Gluck á su *Alceste*, su *Orfeo* y su *Ifigenia*; que el nombre del patriarca de la Música, el célebre Haydn, trae á la memoria, más que nada, sus *Siete Palabras*, *La Creación* y *Las Estaciones*; al modo que en el coloso del Arte, el gran Beethoven, descuella ante todo y sobre todo el hombre que elevó á sublime altura el poema sinfónico, y en quien es innegable que ni su *Fidelio* ni su *Leonora* están al nivel de la *Novena sinfonía* y de la *Pastoral*; que está fuera de duda

que en el género clásico es donde más brilla la elegante inspiración de Mendelssohn, así como que de Weber se ha dicho que todas sus obras se encaminaban á la realización de un ideal que tenía en su mente, y tomó forma en su romántica partitura del *Freyschütz*; y en fin, que viniendo á más modernos tiempos, la aureola de gloria que circunda los nombres de Rossini, Bellini, Meyerbeer y el mismo Wagner, debida es más principalmente á los tesoros de genio y de talento que encierran sus obras lírico-dramáticas.

Todos ellos legaron al Arte joyas de inestimable precio, pero ninguno descolló por igual en los varios géneros que el arte músico abraza: sólo Mozart los abarcó todos, y en todos fué grande; y sin necesidad de rebuscar en el largo catálogo de sus obras, que, como se ha dicho, es el *non plus ultra* de lo increíble, bastaría, como prueba elocuente de ello, citar la sinfonía *Júpiter*, el *Quinteto en sol menor*, el *Don Juan* y el *Requiem*, en los que, merced á su inagotable fantasía y al maravilloso sentimiento que tenía del Arte, reveló tanta inventiva, tan exquisito gusto y tanta suma de ciencia, combinando sabiamente, cuando era del caso, la profundidad de la música alemana con la melodía llena de encanto y gracia de que en su viaje á Italia se había saturado; revistiendo de belleza y encanto los más intrincados problemas de la ciencia contrapúntica, y sabiendo en todo momento, al decir de un autorizado crítico, escoger la flor más pura y de más suave fragancia, y adornarla con las galas de su imaginación y los atavíos de su inmenso saber.

De aquí que en su música *di camera*, profundamente sentida, escrita magistralmente, con todas las condiciones que su carácter exige y le habían impreso Haydn y Boccherini, brille al propio tiempo el fuego de la pasión, y sean las composiciones á que nos referimos, como el *Quinteto en sol menor* antes citado, obra sin rival en su género, verdaderos dramas llenos de expresión melancólica y á veces desgarradora en que Mozart, como atina-

damente dice Oulibichieff, sabe arrancar lágrimas con la vieja ciencia del contrapunto y los refinamientos más sutiles del canon y la fuga.

Así en la sinfonía, donde el genio tiene más ancho campo para desplegar sus alas, y donde la mayor suma de elementos de arte de que el compositor dispone, hace que las ideas que bullen en su mente brillen en todo su esplendor y tal como las concibiera, Mozart también es grande, como he dicho. Tal lo muestra la sinfonía *Júpiter*, antes citada, que el mismo Oulibichieff define diciendo que es Minerva escoltada por Apolo y las Musas, y que al oírse por vez primera en los conciertos del Conservatorio de París, hizo que todo el areópago musical lanzara un grito de entusiasmo, al decir de Fetis. En ella resalta la inspiración de modo tan claro y bello; se muestra tal sublimidad en el Arte, que no es extraño que al pie de su maravilloso *andante*, el autor, satisfecho de lo que había escrito, estampase la firma, ni que el propio Lichenthal exclame que ante semejante obra el espíritu *s'inchina e stupisce*.

Por lo que hace al género dramático, no hay para qué repetir el voto unánime que al mundo musical merece el *Don Juan*. Pintor psíquico é intérprete de los más altos sentimientos, como le llama un escritor, Mozart elevó el drama lírico con la inmortal obra á una altura que ninguna otra ha alcanzado, y menos sobrepujado. Dramática en alto grado; asombrosa y profunda en la expresión de las pasiones y en la pintura de los caracteres, hasta el punto de dar vida á los personajes que en ella figuran, á la manera que Shakespeare, Calderón y Molière lo hicieron con muchas de sus admirables creaciones; llena de melodías tan bellas como originales, al par que apropiadas con pasmosa verdad á la situación, á las palabras y á aquél en cuya boca las ponía; rica, cual ninguna, en detalles de armonía y en sutiles delicadezas de contrapunto (cual sucede, entre otros muchos pasajes que pudieran citarse, en la escena del baile), así como en deta-

lles de instrumentación, siendo la orquesta, no ya el modesto acompañante, sino un elocuente comentarista del drama, tal es la inmortal ópera que para admiración de sus contemporáneos y de las generaciones que les han sucedido legó el inmortal maestro, y que hace creer que tal vez sea cierta la frase atribuída á Haydn, cuando, invitado en edad ya avanzada á componer una ópera para el teatro de Praga, dicen que contestó: «Yo no me atrevo á escribirla para que se cante allí donde Mozart escribió su *Don Juan*.»

Las obras de que he hablado, aparte de otras muchas que sería largo enumerar, fueron escritas desde el año 1787 hasta su muerte, ocurrida, como es sabido, en 1791. Así aparece en el curiosísimo catálogo de Luis Ritter, publicado en Leipsick en 1862, en el cual fijase como fecha de la sinfonía *Júpiter* el 10 de Agosto de 1778, según el autógrafo que posee Julio André, de Francfort; la del *Quinteto en sol menor*, de que es afortunada dueña la señora Grassnick, de Berlín, el 16 de Mayo de 1787; así como aparece en la partitura del *Don Juan*, de que hablé en mi anterior artículo, la data de 28 de Octubre del mismo año, ó sea la de la víspera de la primera representación, que es cuando, como dije, escribió Mozart la *obertura*. No parece sino que un presentimiento íntimo le decía que sus días estaban contados, y movía su febril mano para escribir y derramar sobre el papel todo el raudal de inspiración que, más grande y más admirable y más espontánea que nunca, brotaba de su mente, al punto de que hombre tan docto como Halevy no vacile en afirmar que todo lo que aquel insigne maestro escribió en sus últimos cinco años, que fué mucho, y en todos géneros, todo llevaba impreso el sello del genio. Restaba el canto del cisne, la obra inmortal que sellara su fama, y ésta fué el *Requiem*, que, no sin motivo, pensó lo escribía para sí propio.

Sobrado conocida es la leyenda que sobre dicha obra ha corrido, y la historia ha puesto en claro, reconocien-

do que de ella fué inocente víctima el mismo Mozart. Sábase ya, de modo cierto, que aquel desconocido que encomendó el *Requiem* á Mozart y se presentó á él más tarde reclamándole el cumplimiento de la oferta que había hecho de escribirle, no era un hombre extraordinario ni un sér sobrenatural que por modo indirecto venía á anunciarle su cercano fin, sino un pobre diablo, mayordomo de un Conde Walsegg, de Stuppach, que queriendo pasar á los ojos de sus amigos y de sus servidores como un compositor, encargaba, por segunda mano, obras de todos géneros á los maestros, las cuales hacía después pasar modestamente como suyas en los conciertos que daba en su palacio.

Pero ello es lo cierto que Mozart vió en aquel encargo, hecho de modo bien extraño, un aviso del cielo, y dominado por esa idea, y sintiendo al par que la vida se le iba extinguiendo, dijo á su mujer que aquel *Requiem*, «al propio tiempo que su obra maestra, sería el canto de sus funerales,» proponiéndose por esto, según no mucho después escribía á aquélla (en carta que copia Víctor Wilder en su bien escrito libro sobre Mozart), «condensar en él todo su arte y toda su ciencia, para que sus enemigos, tanto como sus amigos, encontrasen allí una enseñanza y un modelo.»

Sus vaticinios se cumplieron aún más de lo que pensaba. Enfermo ya, y en vísperas de su muerte, todavía escribía Mozart las sublimes páginas de su admirable composición: en ella pensaba en todo momento; y pocas horas antes de exhalar el último suspiro se hacía traer el *Requiem*, aún no concluído, y en unión de algunos de los que rodeaban su lecho, cantó un trozo del *Dies iræ*, hasta que, no bien empezado el *Lacrymosa*, sus ojos se inundaron de llanto, cayendo de sus manos inertes la partitura. Por lo que hace á la fama, la admiración hacia ella ha sido unánime, confirmando el aserto del abate Stadler en la carta que escribió recabando para Mozart gran parte de la gloria que se atribuía Sussmayer,

encargado por su maestro de la terminación del *Requiem*, que «tanto como existiera en la Iglesia la música figurada, aquella gigantesca obra sería su corona.» Unión religiosa, divina inspiración, gran suma de saber, profundo sentimiento dramático en la *Sequentia*, en consonancia con las terribles palabras de ella, pero sin recordar un solo momento lugares ajenos al templo donde debían resonar, sobriedad é instrumentación modelo, todo lo reúne la asombrosa partitura de que hablo (superior aún al *Davidde penitente*, al *Ave verum corpus* y al *Misericordias Domini*, que no mucho tiempo antes habían brotado de la pluma de Mozart), testamento artístico de éste, y ejecutoria sin igual para colocarle á envidiable altura en el género religioso.

Supuesto lo dicho, hora es ya de que hable (aunque con más brevedad de lo que quisiera, dado lo que ya va escrito) del concierto que, merced á la entusiasta é inteligente iniciativa de una egregia dama, se dió noches pasadas en el Teatro Real, en honor á Mozart; página gloriosa que registrarán los anales de dicho coliseo, y solemne homenaje tributado por los artistas de más valía que entre nosotros se encuentran á la memoria del inmortal maestro.

Dadas las dificultades que se presentaban, que no eran pocas ni de escasa monta, para dar una representación del *Don Juan* que conmemorase, cual en otras partes se ha hecho, el centenario de su estreno, túvose el atinado acierto, digno del más cumplido elogio, de escoger para dichas fiestas las obras (algunas tan sólo en parte) de que vengo hablando en este artículo, y que presentaban á Mozart en toda su universalidad y grandeza; obras que el público inteligente que allí acudió apreció en toda su valía, colmando de aplausos no sólo á su autor, sino á los intérpretes de ellas, que mostraron, cada cual en la medida de sus fuerzas, singular empeño de interpretarlas con verdadero *amore*.

Cupo la primera parte á la *Sociedad de Conciertos*,

que, dirigida por su maestro Bretón, ejecutó con acierto la sinfonía *Júpiter*, poniendo de relieve la gran copia de bellezas que encierra, así en el *allegro vivace* con que comienza, como en el sentidísimo *andante cantabile* que le sucede; en el *scherzo*, verdadero *capo di lavoro*, y, por último, en el *allegro molto* con que termina, atacando con brío, á pesar de las dificultades que tiene, la fuga, pasmo y admiración de nuestros contrapuntistas.

Aún resonaban los últimos acordes cuando se presentó en la escena el insigne Monasterio, rodeado de los pocos, pero escogidos, artistas que con él forman la *Sociedad de Cuartetos*. Temíase, no sin razón, y ya lo apunté en mi anterior artículo, el contraste entre la brillantéz de la orquesta y el sonido relativamente débil de tan sólo cinco instrumentos de cuerda, así como las condiciones del local, poco á propósito para una música tan delicada como la *di camera*, cuyo nombre indica que está escrita para oírse, digámoslo así, en familia; mas bien pronto los temores se desvanecieron. La magia del violín de Monasterio revelando de modo incomparable los gritos de dolor que exhalaba el alma de Mozart al escribir el *Quinteto en sol menor*, su exquisita delicadeza, su profundo sentimiento artístico, la maestría que desplegó en la interpretación de la obra, y el tino y acierto con que le secundaron los Sres. Pérez, Lestán, Urrutia y Mirecki, lo vencieron todo, rompiéndose, al terminar el religioso silencio con que eran oídos, con una atronadora tempestad de aplausos, que venía á confirmar, una vez más, lo que con motivo de la misma obra y del mismo artista escribía hace años el castizo escritor Castro y Serrano, en un libro conocido de todos los amantes de la buena música: «¡Dichosa música así tocada, y dichoso el auditorio que puede gozar de tan peregrino intérprete!»

Tras esto oyóse luego el *Dies iræ*, de la misa de *Requiem*, magistralmente dirigido por el inteligente maestro Mancinelli, cuyo merecido elogio hemos hecho ya más de una vez y cuya sólida reputación se ve confirma-

da de día en día entre nosotros. Aquella admirable *Sequentia*, de épica grandeza, llena de sublime religiosidad, tuvo por intérpretes á las Sras. Tetrizzini y Fabri, y á los Sres. Signoretti, Uetam y Silvestri: estos artistas, y, sobre todo, los coros y la orquesta, fueron grande y merecidamente aplaudidos, recibiendo una ovación el entendido maestro que los acaudillaba, así como el que, en esfera más modesta, les había enseñado y aleccionado.

Tocó, por último, el turno á la música teatral, oyéndose varios trozos del *Don Juan*, interpretados por las señoras Gárgano, Tetrizzini y De-Vere, y los Sres. Baldelli, De Lucía, Silvestri y Blanchart, dirigiendo la orquesta ya el mismo Mancinelli, ya el maestro Pérez. En esta parte se hicieron merecedores de especial mención el Sr. Baldelli, que dijo magistralmente el aria de Leporello; la Sra. Gárgano, que delicadamente interpretó el aria de Zerlina; el tenor De Lucía, justamente aplaudido en la de D. Ottavio, y la Sra. Gárgano y el Sr. Blanchart, que discretamente cantaron el famoso duo *La ci daren la mano*.

En suma, y para concluir: en la historia del Teatro Real será una página gloriosa la que relate, bajo el punto de vista puramente artístico, lo acaecido allí con motivo del centenario de *Don Juan*. Todo estuvo allí bien, todo... menos una parte del público, que brilló por su ausencia. La prensa sabido es ha censurado esto con harta dureza. Por nuestra parte, lectores míos, deploramos lo sucedido, y comprendamos que con ello se ha dado un arma poderosa á la empresa del Teatro Real para contestar á cuantos cargos se le hagan respecto á sus campañas artísticas. Ella nos probará, con la inflexible lógica de los números, que, á veces, cuando ha traído á su escenario un *mirlo blanco*, así haya sido en una ópera archivieja y archioída, ensayada Dios sabe cómo, y en la que el aparato escénico andara á bofetadas con la verdad histórica, de lo cual se dan casos, las gentes han acudido allí como las moscas á la miel, llenando de di-

nero las arcas del empresario; pero cuando de puro arte se ha tratado, cuando insignes maestros y cuantos elementos de verdadero valer se han reunido allí para rendir tributo á un hombre de la talla de Mozart, y la manifestación que trataban de hacer tenía todas las condiciones de una verdadera solemnidad, las páginas en blanco de su libro de caja la demostraban, con harta elocuencia, no sólo la indiferencia glacial con que había sido acogido el homenaje rendido por aquéllos al más grande de los músicos, sino la afición relativa que al divino Arte tenían no pocos de los habituales asistentes al regio coliseo, enseñándola el camino que debía seguir, á despecho de la crítica y de las justas murmuraciones de los verdaderos amantes del Arte.

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

## LXXXVI

### EL TEATRO DE LA ZARZUELA—EL DIABLO LAS CARGA LA ROMERÍA DE PLOERMEL—BIZET

«Baza mayor quita menor,» ó lo que es lo mismo para el caso, estando de por medio el centenario del *Don Juan*, justo y natural era darle la debida preferencia, dejando de lado todo otro asunto que con él no tuviese relación.

Pagado ya el tributo á la memoria de Mozart, hora es de liquidar las cuentas pendientes con mis lectores, si quiera sea con el retraso que justificado queda, comunicándoles algunas de las impresiones que he recibido en mis correrías por los teatros madrileños, haciendo caso omiso, en gracia de la brevedad, de aquéllos en que se suministra la música por horas, como si fuera servicio de coches de punto, pues para las obras que en ellos se oyen, á decir verdad, bastan, cuando no sobran, los renglones que para hacer su panegírico ó entonar el responso les suele dedicar la crítica menuda de los periódicos diarios.

Esto dicho, y dejando para capítulo aparte, que bien lo merece, el Teatro Real, saldemos al presente nuestras deudas con el coliseo de la calle de Jovellanos, donde si bien parecen mostrarse deseos de renovar antiguos y más felices tiempos, no se realiza aquello de que el fin justifica los medios, dado que los que allí hay no sirven grandemente para el caso, por lo que de temer es que aquellos propósitos, loables por cierto, vayan en último término á engrosar el número de los que, según reza el refrán, sirven de empedrado en las regiones de Pedro Botero.

Una obra nueva, otra que lo es relativamente, y otra desenterrada de los archivos de aquel teatro, es lo que, amén de otras conocidísimas y de las cuales es de todo punto ocioso hablar, se ha oído hasta ahora allí.

Bien quisiera dedicar algunos párrafos á *El Diablo las carga*, de Camprodón y Gaztambide, zarzuela que á no poca parte del público ha cogido de nuevas, y á la cual han hecho famosa aquellos celebérrimos versos, ó cosa así, que han pasado á la historia:

Arma dos ó tres  
Con un arcabuz,  
Y con ellos ronda  
El palacio tú.  
Y si sus balcones  
Vieres escalar,  
Hazles fuego, y déjales  
Sin pestañear;

y de los cuales son digna pareja aquellos otros que en la misma zarzuela se oyen:

Las lanchas remeras  
De arriba y de abajo  
Ya surcan ligeras  
Las aguas del Tajo.  
Su orilla de espuma  
Será una Babel,  
Y allí cada dama  
Tendrá su doncel.

La comezón que siento de ponerme cuanto antes al nivel de las circunstancias, como diría un aprendiz de elocuencia parlamentaria, hace que desista hablar de dicha obra, que, á pesar de los tropezones literarios apuntados y algunos otros que se quedan en el tintero, gustó mucho en sus tiempos, no teniendo poca parte en el triunfo que con ella lograron sus autores lo agradable

y melodioso de la música que para ella escribió el fecundo maestro cuya muerte fué una pérdida para el arte lírico español, así como el esmero con que por entonces se interpretó, hartó diferente del que ahora ha habido, salvas levísimas excepciones.

Ya una persona de tan reconocida competencia y tanta autoridad como el Sr. Cañete ha emitido en este periódico el juicio que le merecía la bella traducción que el poeta D. Manuel del Palacio ha hecho de la conocida ópera de Meyerbeer, con el título de *La Romería de Ploermel*, que por algún tiempo ha figurado en los carteles del teatro de que voy hablando. Por lo que es de mi incumbencia, y después de unir sinceramente mi modesto aplauso al tributado por aquel respetable crítico, poco he de decir á mis lectores, toda vez que se trata de una obra tan conocida como aplaudida por nuestro público. «Yo he llevado á cabo (decía Meyerbeer á un conocido escritor, y á propósito de *El Pardon de Ploermel*) un hecho digno de un subteniente, dando una ópera en la cual voluntariamente me he abstenido de echar mano de todos los ardides de guerra con los cuales he formado mi reputación. Al contrario de lo que hacía el poeta latino, yo he modulado con rústicos caramillos, *gracili avena*, después de haber hecho resonar la trompa heróica y de haber cantado las grandes pasiones del corazón humano. ¡Que la crítica me sea ligera!» La crítica, que por la época en que por primera vez se cantó *El Pardon de Ploermel*, aún caía á veces, con mejor ó peor intención, en la vulgaridad de decir que en las obras de Meyerbeer no abundaban las melodías, tuvo que declararse por vencida al oír aquella partitura, la más sencilla sin duda de las que escribió aquél, pero esencialmente melódica, en la que al propio tiempo hay páginas que revelan de modo admirable el talento dramático de su autor, y en las que, como ha dicho Scudo, se destaca su personalidad profunda y original.

Un compositor que á no haber muerto en edad bien

temprana, hubiera sido, á no dudar, una de las glorias más legítimas del arte moderno en la vecina Francia, es Bizet, cuya ópera *Carmen* ha sido la novedad más llamante que ha presentado la empresa del teatro de la Zarzuela. Dotado de franca y verdadera inspiración, y saturado en los más recónditos secretos de los diversos ramos que constituyen la difícil ciencia del compositor, en todo lo que dejó escrito mostró de modo claro y evidente su incontestable superioridad sobre toda la pléyade de compatriotas suyos cuyas obras, si no todas, no escasa parte de ellas, constituyen hoy el repertorio novísimo de los teatros líricos.

Y como suele ser frecuente en esta clase de artistas, ese mérito que hoy se le reconoce sin reservas, y la fama que corona sus obras, le fué, si no negada del todo, por lo menos muy discutida en vida, siendo necesario que corriese por París la noticia de su muerte, para que comenzara á hacerse justicia á su verdadero é innegable valer. Nacido el 25 de Mayo de 1838, mostró Bizet desde bien temprana edad una aptitud extraordinaria para la Música, al punto de que cuando su padre, modesto maestro de canto, quiso iniciarle en los primeros rudimentos de ella, ya él sabía, por las lecciones que su padre daba á los que acudían á su casa á recibirlas, todo lo que éste pretendía enseñarle. Sólo así se explica que á los seis meses de entrar en el Conservatorio ganase el primer premio de solfeo; que sucesivamente obtuviese igual recompensa en la clase de piano, de que era maestro Marmontel; en la de órgano, que tenía á su cargo Benoist; en la de composición, que dirigía Halevy, y que cuando sólo contaba diez y nueve años de edad, el Instituto le otorgara, como coronamiento de todos aquellos lauros, el gran premio de Roma.

Allí marchó Bizet, no sin oír antes en los Bufos Parisienses la música de una opereta que había escrito con el título de *Le Docteur miracle*, en una especie de concurso abierto por Offenbach, director á la sazón de aquel tea-

tro. Una vez instalado en la Villa Eterna, en la que encontraba aún para su arte encantos que jamás halló Berlioz, cuando allí estuvo asimismo pensionado, púsose á estudiar con verdadero ardor. «Trabajo mucho —le decía á su maestro Marmontel, en carta que éste ha publicado en su obra *Simpfonistes et virtuoses*;—he terminado una ópera italiana, de la que no estoy descontento, y en la cual espero ha de encontrar la Academia que he progresado en el estilo. Con palabras italianas hay que escribir en el género italiano, y á la verdad, no he tratado de sustraerme á esta influencia. Me he esforzado cuanto me ha sido dable para ser claro y distinguido. Mi envío del segundo año será *La Esmeralda*, de Víctor Hugo, y el del tercero una *Sinfonía*. No eludo de modo alguno las dificultades; quiero medir bien mis fuerzas ahora que el público nada tiene que ver con ello.»

*Don Procopio* fué, en efecto, la primera obra enviada por Bizet, en la cual, al decir de Ambrosio Thomas, se veía «un toque fácil y brillante y un estilo joven atrevido;» *Vasco de Gama*, sinfonía descriptiva con coros, la composición que remitió el segundo año, y se publicó después en la colección de sus obras póstumas; y en el tercero, una *Suite d'orchestre*, que se estrenó en una sesión solemne del Instituto en 1861, y cuyo *scherzo* forma hoy parte de su bella sinfonía *Souvenirs de Roma*.

Vuelto á su patria, no sin experimentar á la llegada el profundo dolor de ver morir á su madre, forzoso le fué, como dice un biógrafo suyo, ponerse á trabajar con ardor, con tanto más motivo, cuanto que las preocupaciones artísticas hacían plaza á realidades inmediatas, de orden harto menos elevado, pero abrumadoras é inevitables. Bizet era pobre, y necesitaba del trabajo cotidiano para atender á la propia subsistencia. Comenzó, pues, la ingrata tarea de dar lecciones, y los ratos de que podía disponer de su persona los ocupó en escribir las transcripciones para piano de las óperas célebres que con el título del *Pianista cantor* publicó la casa editorial de

Heugel, y en terminar una ópera, *La Guzla de l'Emir*, que no llegó á representarse, y sin duda formaría parte integrante del auto de fe que hizo, no mucho tiempo antes de morir, de bastantes manuscritos que no le parecían dignos de su pluma ni merecedores de que se conservasen. El talento de Bizet llamó, sin embargo, la atención del entonces director del teatro Lírico, el cual le encomendó la música de *Les Pecheurs de perles*, cuyo libro habían escrito Cormon y Carré. Acogida con entusiasmo la obra en la noche de su estreno (en Septiembre de 1863), fué recibida con frialdad marcada en las representaciones sucesivas, merced, sobre todo, á la acusación de wagnerismo que, sin razón á mi ver, mereció hasta de la crítica más imparcial, que en aquella ocasión confundió la originalidad que en la obra brillaba con una filiación ciega á la escuela de Bayreuth, olvidando, como dice Marmontel, que si Bizet reconocía la grandeza de ciertas concepciones de Wagner, eso no le quitaba para admirar sin reserva las obras poderosamente dramáticas de Verdi, y elogiar las calurosas inspiraciones de este gran maestro del arte italiano.

Tal vez para quitarse de encima el dictado de fanático wagneriano con que un crítico de nota le bautizó, púsose luego á escribir una ópera, *Ivan le Terrible*, en el género de Verdi, la cual terminada, presentó en el teatro Lírico; pero pronto se arrepintió de ello, pesaroso tal vez de haber cedido á preocupaciones del momento, que le apartaron del camino que su instinto y su genio le señalaban, y podrán sólo hacer de él un imitador más ó menos afortunado, pero nunca un compositor original, y, sobre todo, con personalidad propia. Retiró, pues, la obra, y dedicóse á escribir la partitura de *La Jolie fille de Perth*, que, estrenada en Diciembre de 1867, fué causa de que se recrudecieran contra él las injustificadas censuras de que había sido antes objeto, á vueltas de hacer justicia á las cualidades que revelaba, y que, á pesar de todo, le iban haciendo adquirir nombre y fama.

La composición de la sinfonía que lleva por título *Souvenirs de Rome*; la terminación del oratorio *Noé*, que Halévy no concluyó de escribir, piadosa ofrenda al maestro cariñoso y al padre de la mujer con quien se había unido en matrimonio; varias obras de menor importancia, y la partitura de la ópera *Griselidis*, letra de Sardou, amén de otros trabajos musicales sí, pero bien poco artísticos, á que se entregaba por la dura ley de la necesidad, ocuparon á Bizet desde que se cantó *La Jolie fille de Perth*, hasta que tuvo lugar el estreno, en Mayo de 1872, de *Djamileh*, opereta en un acto que, á pesar de las bellezas que encerraba, no alcanzó gran éxito, á causa de lo endeble del poema. Pronto tomó revancha Bizet con la música que escribió para el drama *L'Arlesienne*, de Daudet, que el mismo Pougin (benévolo, con muchas reservas, á Bizet, cuando éste vivía) encuentra llena de gracia, de frescura, de poesía y de inspiración, así como con la obertura *Patria* y lo que intituló *Petite Suite d'orchestre*, obras que desde luego el público acogió con marcada predilección.

El 3 de Marzo de 1875 tuvo lugar el estreno de la ópera *Carmen*, esperada con impaciencia por todos. En ella confiaban los unos ver consolidada la fama de Bizet, y con ella el triunfo de las ideas estéticas y las teorías musicales de la moderna escuela francesa, y los otros una revancha de las tradiciones de la antigua Ópera Cómica. Comenzó y siguió la representación en medio de un silencio que sólo se interrumpió al oír el hermoso preludeo del segundo acto, que se repitió; el aria del torero, y el quinteto, que fueron aplaudidos; y al final bajó el telón, dice un testigo ocular, en medio de una indiferencia simpática que con harto trabajo consiguió insinuarse algo en el momento de proclamar el nombre de los autores.

Durante este tiempo, Bizet, traspasado de dolor, se había refugiado en el gabinete del director del teatro, donde algunos amigos trataban de consolarle, mostrándole lo injusto que con él había sido el público. Tranquilo, sin

embargo, en la apariencia, fué uno de los últimos que de allí salieron, y cogido del brazo de su amigo y condiscípulo Guiraud, corrió á la ventura por todo París, depositando en su pecho toda la amargura que le rebosaba en el alma.

Tres meses justos después fijábase á las puertas del teatro de la Ópera Cómica el siguiente despacho telegráfico, remitido desde Bougival: «*Horrible catástrofe: nuestro pobre Bizet ha muerto esta noche.*—LUIS HALEVY.» Y entonces, caro lector, empezaron, como apunté al principio, las alabanzas; entonces comenzóse á hacer justicia al mérito de un hombre á quien las penas y los sufrimientos, más que la enfermedad de carácter no grave que padecía, condujeron al sepulcro; entonces también principióse á ver que la ópera *Carmen*, cuyo éxito había lacerado tanto el corazón del artista, encerraba bellezas y era digna de la nombradía que una posteridad más imparcial y más justa le ha dado.

Y éste era el momento, pío lector, de hablarte de dicha obra; pero como el hacerlo alargaría, á no dudar, demasiado este artículo, hagamos punto por hoy, dejando para el próximo número el terminar la tarea comenzada.

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

## LXXXVII

# C A R M E N

(ópera de Bizet)

En los *Anales del Teatro y de la Música*, de Noël y Stullig, correspondientes al año 1875, léese, entre otras cosas, á propósito de la primera representación de *Carmen*, lo siguiente: «Con la novela de Próspero Merimée, que no es, hablando con propiedad, sino una narración, han construído Meilhac y Halevy una bonita pieza. Queda por saber si el asunto es conveniente para un teatro, y, sobre todo, para el de la Opera Cómica. La respuesta no puede ser dudosa. El personaje de Carmen es horriblemente desagradable, y á excepción del de Micaela (una Alice tan insípida como empequeñecida), no es posible citar uno solo en toda la pieza que sea simpático. La mala impresión que produce la obra se refleja naturalmente en la música, y, sin embargo, la partitura de Jorge Bizet es muy interesante, bien que sea necesario oírla varias veces para apreciarla en todo su verdadero valer. *Djamileh*, representada dos años antes, había sido muy discutida en la prensa y poco apreciada del público. Ahora Bizet abandona sus tendencias wagnerianas y se acerca todo lo más que puede al género de la ópera cómica; en *Carmen* va de concesión en concesión, procedimiento que no le da á veces el resultado apetecido, y hasta le hace caer en la trivialidad. Sin embargo, el autor de los *Pêcheurs de perles* y de la *Arlesienne* tiene por

lo menos el mérito de su instrumentación: maneja la orquesta como un verdadero maestro.»

Dejando para después el examinar la verdad que haya en las apreciaciones musicales que Noël y Stullig hacen en lo que de ellos he copiado, y contrayéndome ahora al juicio que forman del libro, diré á mis lectores que contra la acusación de inmoralidad que sobre él lanzan, haciéndose eco de la opinión que por entonces se formó (y de que participaba hasta el mismo director del teatro), truena el diligente biógrafo de Bizet, Carlos Pigot, queriendo probar que cuando no se tiene por fin principal entretener al lector ó al oyente con descripciones lúbricas y peligrosas, sino traducir en cuadros palpitantes, llenos de vida y con una intensidad dolorosa, las fragilidades de nuestra carne y las cobardías de nuestro espíritu, el hombre que ha concebido esto no ha hecho una obra inmoral, dictado que sólo merece aplicarse á lo abortivo, lo mediocre, lo que mata una ilusión ó destruye una creencia, como *Orphée aux Enfers* ó *La Belle Hélène*. Estas sí que son inmorales, dice; pero *Carmen*, no.

Examinado imparcialmente lo que en tan sutiles distingos declara malo y bueno Pigot, digo de ello lo propio que aquel chico á quien los autores de sus días administraban, respectivamente á turno par é impar, una lección de solfeo práctico, y el cual, preguntándole un día cierto amigo de la casa, que había ido de visita, quién era mejor, si su papá ó su mamá, contestó, llevándose la mano á la parte dolorida: «Los dos son peores.» No se necesita que el libro tenga un fin tan detestable como el de las citadas operetas de Offenbach para que pueda y deba tachársele de inmoral; bástale para ello presentar caracteres en los que resplandezcan, como en *Carmen*, todas las fragilidades de la carne, y ninguna de las cualidades de un alma siquiera mediana, así como poetizar lo que, en suma, no es sino la personificación del vicio, sin ninguna sombra de virtud. Esto aparte de que en el libro de que voy hablando resalta de modo claro lo abor-

tivo y lo mediocre, que anatematiza Pigot, dado el lastimoso conjunto de inverosimilitudes que encierra, el ningún interés que despierta y el desconocimiento que supone de las costumbres de nuestra tierra; desconocimiento que si es excusable, hasta cierto punto tan sólo, en los arregladores del libreto, no lo es en el creador de la novela, á quien alcanza no poca responsabilidad del desaguisado hecho por aquéllos.

El caso es como sigue, y refiero para aquéllos de mis lectores que no conozcan la ópera. Al levantarse el telón nos encontramos en Sevilla, y en el año de gracia de 1820. A lo lejos se ve la gran ciudad, y más cerca su famosa Fábrica de Tabacos, frente á la cual hay un edificio que sirve de cuerpo de guardia, cuyo relevo tiene lugar después de un coro de vendedores y de paseantes. Suena la campana que llama á las cigarreras al trabajo; acuden éstas, y entre ellas Carmen, á la cual en vano rodean y echan piropos unos cuantos petimetres. Ella no les hace caso maldito; pero, en cambio, se fija en el sargento de la tropa, que se halla fumando tranquilamente un pitillo, y le arroja una flor, que surte en el milite un efecto, si cabe, más desastroso que aquel ramo, *tremendo talismano*, que Roberto arranca de la tumba de su madre. Afortunadamente la desaparición de Carmen, que con sus compañeras entra en el taller, y la llegada de Micaela, especie de ángel bueno, pero poco eficaz, que anda rondando en parte de la ópera, calman al soldado. Micaela trae á aquel hombre (que había sentado plaza por haber muerto en riña á otro) noticias de su madre y una carta en que le aconseja que se case con la dadora de ella, la cual tiene á bien dar por terminado el colquio antes de que José (que es como se llama el personaje en cuestión) abra la epístola. Oyese á esto un motín cigarreril, debido á Carmencita, que ha pintado un *jaboque* en la cara á una compañera suya; salen todas en tropel, y entre ellas la criminal, que maldito el caso que hace á cuantas preguntas se le dirigen para que explique

lo sucedido; el oficial de la guardia la manda prender, y mientras va á redactar el parte dando cuenta del hecho, Carmen queda custodiada por José. Entonces le dice que es navarra, como él, y le hace toda clase de carantoñas para que la deje escapar, á todo lo cual se hace sordo el soldado, hasta que á la gitana se le ocurre entonar unas seguidillas, y entonces ¡oh fragilidad! pierde el hombre la chabeta, y á trueque de verse correspondido consiente en ser cómplice de la evasión que aquélla intenta. La que se lleva á cabo, no entonces, que están solos, como parecía natural, sino cuando rodeada de tropa y de toda la gente que de nuevo ha acudido allí, emprende la marcha por un puente, camino de la cárcel, causando con ello el belén que es consiguiente.

En el acto segundo la escena pasa en un ventorrillo (cuyo ventero en el libro francés se llama *Lillas Pastia!!*), en donde está Carmen, con otras gitanas y varios oficiales de la guarnición sevillana, echando sendas cañas de manzanilla. Viene por allí un famoso torero, que *incontinenti* da flechazo en el corazón de Carmen, y después de un rato de cante, se van todos, dejando el sitio libre á unos contrabandistas, que, en unión de las gitanas, conciertan allí un alijo. Lárganse también, y llega José, que degradado de sus galones de sargento, y después de cumplir el arresto á que también había sido condenado por la escapatoria de Carmen, viene á ver á ésta. Sigue el consiguiente diálogo amoroso, que amenizan los dos con manzanilla y boquerones, y ella, en premio de tanto amor y para atraerle al honesto oficio de contrabandista, se arranca, como *última ratio*, por un bolero con sus castañuelas correspondientes, que no hay más que pedir; y cuando más entusiasmados están, suena el clarín de la retreta. El hombre lucha entre la pasión que le incita á quedarse allí, y el deber que le obliga á ir al cuartel; y cuando ya va á marcharse, entra en escena su oficial, á quien tampoco había parecido saco de paja la Carmencita, y con la que se proponía tener un rato de

palique. El oficial riñe á su subordinado, y hasta le da un latigazo; entonces el soldado saca la espada para matarle, acudiendo á los gritos de la gitana los contrabandistas, quienes evitan la pelea, resultando como fin y postre de todo ello que José entre á ser uno de tantos en aquella honrada compañía.

En la cual y en lo más fragoso de un monte se le ve en el acto tercero, ocupado con sus nuevos compañeros en dar la última mano al alijo proyectado en la venta. Mientras que esto sucede, y en unos momentos de descanso, las gitanas echan las cartas, y Carmencita ve en todas las que saca el anuncio de su muerte y la de José, lo cual no la deja muy triste que digamos. Los contrabandistas se marchan, y aquél se queda á solas con sus celos por causa del torero, quien sabedor de que la gitana andaba por aquellos andurriales, se aparece por allí como llovido del cielo. Síguese, como era de razón, un coloquio harto expresivo entre ambos rivales, que termina con echar cada cual la mano á la navaja, evitando también el nuevo desastre que amenazaba al novicio contrabandista la llegada de su gente y la de aquella Micaela que sólo se vió por breve rato en el acto primero, la cual andaba en su busca para llevarle al lado de su madre moribunda. El hombre se aflige, como es natural, y llena de amargura el alma por la fatal noticia que Micaela le da, y lacerado el corazón al oír la sarcástica risa de Carmen, que harto le demuestra que ya no reina en su voluble corazón, echa á andar, precedido de su protectora y teniendo el gusto de oír de lejos el canto del torero, que por aquellas breñas se larga, caminito de Sevilla, á donde le llaman sus deberes.

El último acto redúcese á bien poco. Es la hora de la corrida en Sevilla, y vese marchar á ella formados los toreros, y entre ellos al simpático matador, orgulloso del amor de Carmen. Esta, que, por lo visto, tan pronto hacía alijos en el monte como cigarros en la Fábrica, y andaba por allí suelta, como si la justicia no tu-

viere que ver nada con ella, á pesar de los cariños que propinó á una compañera de profesión, descubre entre la gente á José, quien, muerta su madre, volvía como mansa oveja al redil. Se va derecha á él, no para agradecerle su venida, sino para manifestarle de un modo claro que su amante en aquel momento histórico es el torero y no otro. José ruega y suplica en vano, hasta que, lleno de ira por las rotundas negativas de su amada y el empeño decidido que ésta muestra en ir á compartir los triunfos del matador, á quien el público de la plaza aplaude á rabiar, la da una puñalada, entregándose luego para que, como es de presumir, le ahorquen, con lo que termina la obra, en la cual, con mucha más razón que nuestros antiguos saineteros, debieron poner sus autores como última palabra aquello de *perdonar sus muchas faltas*, rindiendo al hacerlo tributo á la verdad y á la justicia.

Tal es el argumento, cuyo simple relato habrá hecho ver á aquéllos de mis lectores que no le conocieran la verdad de la apreciación que de él me he permitido, mirado en conjunto, puesto que en lo que hace á los personajes que en él actúan, lo referido basta y sobra para convencerles que ni Carmen es una gitana de rompe y rasga, sino una *cocotte* del Barrio Latino, vestida de andaluza por obra y gracia de los autores del libro; ni hay navarro que ni por asomo se parezca al *bonus vir* de José, cuyas desdichas ni compasión inspiran; ni la desdichada Micaela es otra cosa que un ángel bueno, pero de poco fuste, y que á la postre, y como recompensa de todos sus afanes, se queda compuesta y sin novio, como la del refrán.

Pero pocas veces, en cambio, podrá decirse con más verdad que en el presente caso, que el pabellón ha cubierto la mercancía. El endeble poema de Meilhac y Halévy desaparece para el verdadero amante de la música ante la hermosa é inspirada partitura de Bizet. Refléjase en ella de modo claro el genio de aquel malogrado maes-

tro, su gran talento y su no común saber, y lejos de encontrarse aquellas trivialidades de que le acusaban Noël y Stullig, un espíritu imparcial halla casi siempre originalidad, distinción y elegancia en la expresión de las ideas, así como nota el marcado empeño en huir de todo lo banal y vulgar que tan característico era en Mendelssohn.

Tanto el hermoso preludeo con que la obra comienza, en el que se oyen reminiscencias de la marcha de la cuadrilla de los toreros y de la canción del primer espada, así como la original y típica frase de cinco notas, que viene á ser como el *leitmotive* que suena casi siempre que Carmen aparece en la escena, preludeo que fué objeto de muchas críticas, tanto por su forma cuanto por la tonalidad en que su segunda mitad está escrita, como el delicadísimo del segundo acto, que un crítico dice es de la familia de las alhajas delicadamente cinceladas; el del tercero (escrito primitivamente para la *Arlesienne*), á pesar de su recuerdo de una frase de *La Africana*, y el típico y bullicioso con que comienza el cuarto, son verdaderos modelos en su género, tanto por la belleza de las ideas, cuanto por lo magistralmente instrumentados que están.

Y bien quisiera reseñar punto por punto el resto de la ópera; mas ya que esto no sea posible, séame lícito al menos señalar aquellos trozos en que más resaltan las cualidades que, no sólo á mi juicio, sino al de críticos de mucha más competencia que la mía, brillaban en el malogrado Bizet. Es de notar, ante todo, en el acto primero, la marcha de los chiquillos que vienen precediendo al relevo de la guardia, trozo de original instrumentación, y luego la *habanera*, que por más de un concepto dió no poco que hacer á su autor. En vez de ella, Bizet había escrito una canción que no gustó á la Galli Marié, encargada del papel de Carmen; accediendo á sus deseos, rehizo la pieza la friolera de trece veces, sin lograr satisfacer los deseos ó el capricho de la artista, hasta que

cansado, y viendo que los ensayos avanzaban y no había tiempo que perder, acordóse de un tema español, y sobre él escribió la habanera. Y hete aquí que la casa editorial Heugel protestó, porque el tema estaba basado en una pieza de la misma índole que, escrita por Iradier, había publicado poco tiempo antes, y que desde tal protesta venga reconociéndose como el verídico y genuino autor de ella á nuestro compatriota. Cierto es que la idea pertenece á éste; pero no lo es menos que en cuanto á la belleza intrínseca de una y otra obra, hay la grande diferencia que en el valer de ambos maestros existía, y que en último caso, mirado el asunto imparcialmente, Bizet pudo repetir, con sobrada razón, la conocida frase atribuída á Rossini: «Yo robo, pero mato.» Por último, y en lo que á este acto se refiere, merecen también especial mención el característico coro del motín de las cigarrerías; el canto de Carmen, bella y graciosa melodía en la que se mezclan las sentidas y apasionadas frases de José, y el corto final, cuyo principio es el tema del motín, tratado por la orquesta en el género fugado, y el cual se oye después de una reminiscencia, traída muy á propósito, de la habanera con que la protagonista hace su aparición.

En el segundo acto nótase desde luego el animado coro con que empieza, y otra canción de Carmen; pero, sobre todo, el *quinteto* que á poco sigue, y que es, á mi juicio, la página de más valer de toda la ópera. Originalísimo, lleno de verdad y de vida, es al mismo tiempo una obra maestra por la manera como está escrito, y basta por sí solo para mirar con justicia á su autor como consumado maestro. Digno coronamiento de esta parte de la obra son, tanto la melodía con que anuncia José su llegada al ventorrillo, como el duo entre el infortunado soldado y Carmen, en que contrastan la pasión de aquél y los halagos de ésta, y en el cual es bello detalle el toque de re-treta que á lo lejos se oye.

En el tercero apláudese con justicia el terceto de las

gitanas echando las cartas (que algo recuerda la *Marta*, de Flotow), en que se mezclan, de modo hábil, la alegría de las dos compañeras de Carmen, y la tristeza de ésta, bien que pasajera, al ver una y otra vez que la suerte le anuncia un cercano fin, y después la sentida aria de Micaela, de tan bella como sencilla melodía; y en el cuarto y último acto, la brillante, aunque no muy típica, marcha de los toreros, y el duo final, en que la música revela con sentida verdad el amor y la desesperación de José, y la cruel indiferencia de la mujer por quien todo lo sacrificó, y á quien, en un momento de furor, da la muerte.

La reparación de la injusta acogida hecha á *Carmen* no se hizo esperar. En el mes de Agosto de aquel mismo año la ópera de Bizet alcanzó gran éxito en Viena; poco después volvió á oírse con aplauso en París; más tarde representóse en Bruselas, en Nápoles y en Nueva York, y desde entonces viene figurando en el repertorio de los principales teatros líricos, hasta el punto de que el *Mene-strel* dijera no há muchos días que el mundo musical parecía estar atacado de una carmenomanía. En todas partes se ha oído con gusto y se han admirado sus bellezas; aquí, en verdad, á no conocer la ópera, harto diferente habría sido el juicio que de ella hubiera formado y expuesto á la consideración de mis lectores: de tal modo han tratado á *Carmen* en el teatro de la calle de Jovelanos.

Afortunadamente, no hay bien ni mal que cien años dure, y la mala sombra que se cernía sobre dicho teatro hase disipado merced al legítimo triunfo alcanzado por el maestro Chapí con la zarzuela *La Bruja*. Con la que me prometo otro día entretener á mis lectores, ó abusar de su paciencia, harto probada ya.

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

## LXXXVIII

# LA BRUJA

(zarzuela de Chapí)

«Mucho antes que el Sr. Chapí nos diera á conocer con sus obras lo mucho que vale, ya el insigne Monasterio, con la satisfacción que siente todo corazón bueno y generoso al descubrir entre la ignorada multitud un hombre de genio y de talento, nos había hablado de él con gran encomio, y manifestado que los augurios que del compositor de *La Serenata* hizo al examinar los trabajos que presentó para aspirar á la medalla de oro de nuestra Escuela Nacional de Música, habían tenido feliz cumplimiento, con sólo ver las obras que más tarde enviara desde Roma, y algunas otras que la casualidad había hecho llegar á sus manos. Excusado es decir que la *vox populi* no ha hecho después sino confirmar los vaticinios del simpático maestro.»

Desde los tiempos en que yo escribía las precedentes líneas en este mismo periódico, con ocasión de la opereta *La Serenata*, del maestro Chapí, bellísima partitura (harto injustamente relegada hoy al olvido) escrita en el género de Cimarosa y Paisiello, que á más del aplauso con que fué acogida, mereció encomiásticas alabanzas de críticos del valer é importancia del italiano Filippo Lippi, que á la sazón se encontraba entre nosotros, la fama del compositor aludido, lejos de disminuir, ha ido aumentando. Antes de ella, había dado aquél claras muestras de su ingenio y de su talento, ya en el bello oratorio *Los*

*Angeles*, escrito con cabal y perfecto conocimiento del género que elevaron á grande altura Hændel, Bach, Haydn y Mendelssohn; ya en la obertura de *Roger de Flor*, de tinte y sabor meyerbeeriano; ya, en fin, en la *Sinfonía morisca*, verdadera joya que hoy se oye con aplauso en no pocos conciertos de Alemania, y en la cual de modo feliz supo aunar nuestra música verdaderamente nacional, con el severo clasicismo en la forma que á esta clase de composiciones impusieron los padres graves del Arte. Después de *La Serenata*, Chapí ha mostrado que por derecho propio podía y debía figurar entre los mejores autores en el género lírico-dramático, con *El Milagro de la Virgen* y *La Tempestad*, y que si sus aficiones y tendencias le llevaban á ser compositor de música seria y aun clásica, le sobraba caudal de *vis cómica*, cuando era del caso, para infundir la alegría en el ánimo de sus oyéntes, como podía probarlo con su donosa partitura *Música clásica*, chispeante de gracia y de ingenio, y tantas otras pequeñas zarzuelas, escritas á vuela-pluma y *pro pane lucrando*, para cantantes sin voz y orquestas á menos de media ración.

Aún puede decirse que duraba el eco de los aplausos con que *La Tempestad* fué acogida, cuando comenzó á correr el rumor de que Chapí se aprestaba á poner en música otra zarzuela del ingenioso escritor Ramos Carrión, que llevaba por nombre *La Bruja*. Cuáles fueran las peripecias por que esta obra pasase, las ignoro de todo punto; pero es lo cierto que después de figurar más de un año en los carteles como prometida por sus autores, para que se representase durante la temporada, sin que al cabo de ella esto llegara á suceder, habíanse perdido las esperanzas de conocerla, cuando se supo, de modo cierto, que poeta y compositor se habían decidido por fin á sacar *La Bruja* de los antros en que la tenían sepultada, si bien con el temor de que el público, haciendo oficios inquisitoriales, la condenase á lo que sus fechorías merecieran.

Comenzaron á poco los ensayos; díjose que los actores (gente que no se entusiasma á tres tirones) habían aplaudido la obra más de una vez; discutióse largamente, por los que se tenían por iniciados en ella, acerca de su valer y de su probable éxito; y por fin, en la noche del 10 del mes que termina, libróse la batalla, alcanzando Chapí y Ramos Carrión la victoria en toda la línea; y *La Bruja*, en vez de tornar á su guarida, fué ensalzada hasta las nubes, registrándose el día de su aparición en el teatro de la Zarzuela como fecha memorable en los anales del arte lírico-dramático español. Veamos ahora lo que es.

Después de un fantástico preludeo de la orquesta, levántase el telón, y aparece el interior de la casa de un aldeano del valle del Roncal (donde pasa la acción de los dos primeros actos); mujeres y hombres del pueblo hállanse allí reunidos, aquéllas hilando y éstos entregados al tradicional juego del mus; el coro que cantan, de sabor campestre y muy en carácter, prepara bien el ánimo del espectador para deleitarse, á renglón seguido, con la relación que dice Rosalía, á petición de los allí congregados, que á una voz la piden les cuente una conseja. Comienza, pues, ella á cantarles el bellissimo romance musical:

Pues, señor, éste era un rey,  
Un rey moro de Granada,  
Que tenía una hija mora  
Que Zuleima se llamaba,

en que Chapí, haciendo gala de su ingenio, y conservando siempre un tinte genuinamente español, al par que apropiado al fantástico relato, ha sabido escribir, á mi entender, uno de los trozos de más carácter, más original y más rico en detalles de instrumentación de toda la obra.

Suena la campana de las ánimas; el pueblo reza con

el cura, que también allí se encuentra, una breve oración á voces solas, muy buena por cierto, y márchanse todos, quedándose en la casa la dicha Rosalía, su madre Magdalena y Tomillo, novio de aquélla, al cual la primera veía con tan buenos ojos como malos la segunda, porque á todas sus buenas cualidades no reunía la de tener dineros con que soportar las cargas matrimoniales. Acurrúcase la vieja en un sillón, principia á rezar el rosario, y no bien se queda dormida, comienza el duo de los dos enamorados:

Ahora que en calma  
Mi madre duerme,

chispeante de gracia y lleno de sal cómica, no sólo en las melodías de Tomillo y Rosalía, sino hasta en la misma orquesta, cuyo fagot responde como el eco á los ronquidos de la madre, que al fin y al cabo se despierta, con harto dolor de aquéllos, quienes por fin de fiesta se llevan la peluca que era de esperar.

Triste y atribulado quédase Tomillo filosofando á su manera, cuando llega Leonardo, cuya conducta, un tanto rara y retraída, daba ya que hacer á los moradores del pueblo. Pídele cuentas de ella Tomillo, y entonces el recién venido, hidalgo cuya bolsa estaba tan escuálida como el corazón rico de ilusiones y de esperanzas, promete satisfacerle. Cuéntale que en lo más intrincado del bosque había visto en cierta ocasión una hermosísima joven, de la cual *incontinenti* enamoróse con delirio; que después la había buscado una y otra vez con empeño, pero inútilmente, encontrando en cambio una bruja, que ciertamente no era de aquéllas que pintó Quevedo, al decir:

Gran mujer del malo  
Y de los dimoños,  
Para niños, bruja;  
Para niñas, coco.

Gruñidora en tiple,  
Rezadora en tono,  
Como una culebra  
Con sus silbos roncós;

sino una viejecita, verdadera hada protectora, la cual le había prometido acudir solícita á sus llamamientos y protegerle en cuanto le fuera dable. Para este *racconto*, que comienza por un corto prelude de las trompas, de sabor, si se me permite la frase, lohengriniano, el compositor ha escrito una música de carácter noble y caballeresco, rica de armonías (algún tanto atrevidas algunas, pero de excelente efecto y muy apropiadas á lo fantástico del relato), y realizada por una instrumentación rica en detalles del mejor gusto, sobre todo en algún pasaje de los instrumentos de cuerda.

Tomillo, que no echó en saco rato el modo y manera como la vieja había dicho á Leonardo que la llamase, viendo que á sus amores se los llevaba la trampa, piensa y decide en un momento acudir á aquélla para que le ampare, y al efecto coge, á espaldas del hidalgo, la trompa de caza y la hace sonar. Momentos después aparece por un lado la Bruja (cuya entrada anuncia rapidísimamente de modo maestro la orquesta), y del otro Rosalía, y comienza el cuarteto, cuya primera parte, sobre todo, escrita en compás de zortzico, es muy original. De sabor de la tierra toda esta pieza, Chapí ha sabido hacer resaltar en ella el terror que se apodera de los novios al verse mano á mano con aquella mujer, encorvada por los años y de arrugado rostro; las esperanzas que luego conciben al oír que les dispensará su protección, y la alegría que á la postre sienten al ver realizadas aquéllas en el bolsón lleno de oro que les arroja, y con el cual desharán, á no dudar, como la sal en el agua, toda la oposición de Magdalena.

Vanse más contentos que unas pascuas los tales enamorados, y quédanse solos Leonardo y la Bruja. Esta le manifiesta que es ella la encantadora joven que vió en el

bosque, pero que no recobrará su pristino estado hasta que un hombre haga por ella lo que en el encanto á que está sometida se halla prescrito.

Confía en mí, no dudes;  
 Tu juventud recobrarás;  
 Fortuna, nombre y gloria  
 Por tí he de conquistar,

la responde con caballeresco tono Leonardo, cuyas frases musicales tienen también en esta ocasión el mismo sabor á los cantos del caballero del San Graal, que antes hice notar; terminando el duo (cuya primera parte parece superior á la segunda) con el adiós que da el enamorado galán á los risueños campos y á la feraz ribera donde pensó morir.

Un alegre pasacalle, que no peca de novedad y que van tocando los mozos del pueblo, da fin á la despedida de la Bruja, y Leonardo, ya decidido á marchar á la guerra, atrae allí á las gentes de la casa, y hace que Tomillo, á quien no cabían la satisfacción y la alegría en el cuerpo, llame á los de la rondalla para comunicarles la dicha que le embarga. Entran, y tocan con sus guitarras y bandurrias una animada jota, de más efecto que originalidad, salvo un rasgo especialísimo, que muestra el talento del compositor. Invitado Leonardo á tomar parte en la fiesta, excúsase por la tristeza que le embarga al marcharse del pueblo en busca de aventuras; pero, apremiado por ellos, canta dos coplas, una de las cuales, si mi memoria no es infiel, dice así:

No extrañéis, no, que se escapen  
 Suspiros de mi garganta:  
 La jota es alegre ó triste,  
 Según está el que la canta;

y para mostrar ese contraste, Chapí, hábilmente, ha hecho que Leonardo cante en tono menor, mientras que la

orquesta acompaña en tono mayor, sin que resulte choque ni discordancia alguna, antes bien, una canturrea original y sentida. Después de ella la alegre jota vuelve á comenzar, no sin que antes que el coro cante, la orquesta haga oír combinados el estribillo que entonó éste y luego repite, y la melodía de las guitarras y bandurrias, cayendo por fin y postre el telón, y dando término á un cuadro en que, como dice una crítica con la cual en más de un punto estoy de acuerdo, poeta y músico han sabido mezclar las risas y las lágrimas de artístico modo.

Ha pasado algún tiempo. Las campanas de la iglesia del pueblo, que se ve á un lado en la decoración con que el segundo acto comienza, anuncian alegre fiesta, y el pueblo todo sale del templo, á donde Tomillo y Rosalía habían acudido á presentar los dos hijos que ésta había regalado á aquél como primer fruto de su matrimonio, cantando el coro «ajito al niño,» animado y de buen efecto. Todo se vuelve plácemes á aquéllos, y la vieja Magdalena, á la cual se le cae la baba con los dos ternos pimpollos, convida á las gentes á que entren en su casa á celebrar su ascenso á abuela. No falta, entre los que se quedan rezagados para tomar parte en el festín, quien traiga á la memoria la Bruja que vive en el castillo, cuyas torres se ven en la cima de una alta montaña; pero Tomillo, á fuer de corazón agradecido, pone bien pronto coto á las murmuraciones, recordando los beneficios que á todos ha prodigado aquélla, así como el que fué el ángel de consuelo en la reciente peste que azotó al pueblo. Y hete aquí que vienen los *pelotaris*, que entonan un coro, más enérgico que nuevo, entregados á su juego favorito, concluído el cual, se marchan al son de una música con honores de cancanesca, verdadero punto negro en la importante partitura que á la ligera voy apreciando según mi leal saber y entender.

Por fortuna, la impresión que producen los pocos compases á que me refiero se desvanece bien pronto. La

trompas anuncian, en un corto y bello preludeo, la llegada de Leonardo, que vuelve de la guerra con el pecho cruzado por la banda de capitán. La balada que entonces canta es de una monotonía encantadora, acompañada de modo feliz por la orquesta (que hace el efecto de un acordeón), en la que se oyen combinados hábilmente los instrumentos de madera con el *pizzicato* de la cuerda. Una vez terminada, se aparece allí Tomillo, quien dice á Leonardo que la Bruja vive, siendo siempre su protectora, y que á cada paso le pregunta por el galán mancebo que marchó á la guerra. Bástale á éste lo dicho para que desde luego dirija sus pasos al castillo, camino del cual le dejaremos, para presenciar el típico zortzico y el fandango vascongado que bailan los mozos del pueblo al compás de la dulzaina y del tamboril, y los cuales se ven bruscamente interrumpidos en su danza por la llegada de un Inquisidor, seguido de sus alguaciles, que viene en busca de la Bruja para apoderarse de ella en nombre del Santo Oficio. Trata en vano aquél de encontrar quien le guíe al castillo, hasta que, por fin, ordena que el pueblo todo le siga; lo que así sucede, mientras Tomillo y Rosalía corren por un atajo á prevenir á su protectora del peligro que la amenaza.

Y hétenos en la escena capital de la obra, y en la que poeta y músico se han hecho, á mi juicio, merecedores de mayor lauro. Cámbiase la decoración, y aparece iluminada por la luz de la luna la explanada del castillo, á donde se ve llegar á Leonardo, que se apresura á llamar á la Bruja. Comparece ésta, y en el duo que cantan, de modernísimo corte, de sabor wagneriano, dramático, lleno de originalidad, y en el que sobresale siempre una apasionada frase cambiada de diversos modos, se revelan bien la pasión de aquella mujer, cuya voz hace á veces traición á sus arrugas y á su encorvado talle, y el cariño que hacia ella siente el apuesto mancebo. El arribo de Tomillo y su mujer les interrumpe en su amoroso coloquio, y bien pronto llega á sus oídos el sordo rumor

del pueblo que en pos del Inquisidor va subiendo la empinada cuesta, lo cual hace que la Bruja vuelva á su morada, y los otros tres que con ella estaban se oculten, decididos, sin embargo, á protegerla.

Unas notas misteriosas de los contrabajos anuncian la marcha y la llegada del Inquisidor al término de su viaje, al paso que revelan el espanto y temor de las sencillas gentes que le acompañan: todo es allí solemne y misterioso, y á aquella tranquilidad aterradora, pintada magistralmente en la orquesta, á veces con un sólo acorde perfecto, sucédesese la declamación meyerbeeriana del dicho Inquisidor llamando á las puertas del castillo. Ábrense por fin éstas, y en vez de la vieja que esperaban encontrar, aparécese una joven, á la cual el representante del Santo Oficio intima para que se entregue; Leonardo acude, espada en mano, para defenderla; pero cede más que al anatema que el Inquisidor fulmina, á las excitaciones de ella, que descubre el secreto de su vida, dando todo ello ocasión á que el compositor haya escrito un concertante sobrio (al punto de que puede decirse que lo forma una sola frase trabajada de mano maestra), original y grandioso, con el cual termina el acto.

Pasemos por alto, al dar cuenta del tercero, si el lector no lo lleva á mal, el coro de oficiales y el brindis de Leonardo en el cuerpo de guardia, con que comienza; y después de consignar el aplauso con que el público acoge el rataplán que el coro canta luego, de más efecto que novedad, sepamos, para no perder el hilo de la historia, que la ex-Bruja ha sido condenada á encierro perpetuo, y que su amante, ayudado por Magdalena, Tomillo y Rosalía, trata á toda costa de salvarla. Cómo lo consiguen vamos á verlo ahora, y para ello trasladémonos al convento de Pamplona, donde aquélla está, cuyo claustro, muy bien pintado por cierto, así como el órgano que se oye, traen sin querer á la memoria del espectador la conocida escena de las tumbas del *Roberto*. Allí aparecen primero las educandas, llenas de tanto temor como cu-

riosidad por ver la huéspedada, que está sepultada en una celda, y luego el casi inseparable trío de Magdalena, Rosalía y Tomillo, que con una carta de un supuesto Padre Celestino vienen á pedir admitan á la segunda como novicia, y en puridad á encontrar modo de dormir aquella noche en el convento, para llevar á cabo el plan ideado por Tomillo con el sacristán de la iglesia, y proteger de paso la entrada de Leonardo, que, disfrazado de fraile francisco, viene á exorcizar á la consabida penitente. Echando un velo sobre los chistes algún tanto volterrianos, cuando no excesivamente primaverales, que en estas escenas se oyen, como lo he hecho ya respecto de algunas frases de Leonardo, todo lo cual bien pudiera modificarse, cuando no suprimirse, sin detrimento del interés y de la gracia de la obra, fijémonos en el duo de Leonardo y la Bruja, coreado por las educandas, de corte original, y á que da término la salida de aquél de la celda, diciendo que ya ha cumplido la religiosa misión que allí le llevaba. Las educandas se retiran á las celdas, la Superiora marcha á la suya, y los tres cómplices de lo que allí ha de pasar vanse también. Todo queda en silencio: la orquesta diseña en los violines y en las flautas (á mi juicio con perfecta y atinada premeditación del compositor) algo parecido á los compases que siguen á la evocación de Bertrán, y preceden á la aparición de los espíritus en el *Roberto*; suena luego de modo extraño la campana del convento, y aparécense los consabidos Magdalena, Tomillo y Rosalía, disfrazados de brujas, cantando el trío más diablesco, más cómico y más original que puede darse, en que la tonalidad va y vuelve, sin detrimento del oído; del tono de *fa* natural menor al de *la* natural, también menor, y en el cual la orquesta hace á su vez graciosísimas brujerías, en especial los clarines y las trompas, provistos de sus correspondientes sordinas, terminando todo de una manera tan sobria como fantástica, al llevarse consigo los personajes citados á su hada protectora.

Al verlos desaparecer, las educandas, á quienes el terror había hecho entreabrir más de una vez las puertas de sus celdas, salen de ellas; la Superiora acude diciendo que, con efecto, «había oído campanas y no sabía dónde;» y al espanto que les causa la desaparición de la reclusa, sucédesese el sobresalto de ver entrar á Leonardo al frente de sus soldados, sin que se razone el por qué, y el cual viene á notificar que los cañonazos que se oyen anuncian la muerte de Carlos II, y con ella el término del poder inquisitorial; tras de lo que, y con una breve marcha que toca la orquesta, termina la zarzuela, cuyo fin, á mi juicio, debiera ser el antes citado trío de las brujas, con lo cual, á no dudar, el efecto sería mucho mayor.

Tal es, á vuela-pluma, y por más que las dimensiones de este artículo pudieran acusar lo contrario, la zarzuela *La Bruja*. Dejando á persona mucho más competente que yo la apreciación del mérito literario del libro, basta á mi propósito consignar que tiene interés, y, sobre todo, están escogidas con acierto y con verdadero conocimiento de la escena las situaciones musicales. En cuanto á la música, ya he apuntado las cualidades más salientes de ella, así como no he ocultado los momentos en que la musa del compositor ha sido menos feliz.

«El saber es algo, el genio es más,» ha dicho en no sé qué libro Fernán Caballero. De poco hubiera servido al Sr. Chapí, una vez iniciado en el Conservatorio en los elementos del difícil arte de la composición, el profundo estudio que más tarde, á no dudar, ha hecho, si no hubiera tenido el don divino de la inspiración, prodigado con mano generosa. Sin él, Chapí quizás hubiera sido como tantos otros compositores cuyas obras invaden hoy los teatros del extranjero, y en manos de los cuales el arte languidece y se extingue en medio de un círculo de combinaciones que, si por un momento pudieron tenerse por ingeniosas, se miran hoy como triviales, y en quienes una brillante y cuidadosa instrumentación, ó una abigarrada, cuando no absurda, vestimenta armónica,

tratan en vano de ocultar la falta más ó menos absoluta de originalidad. En el compositor de que hablo no sucede eso, por fortuna suya y del arte: tiene el don de la inspiración, realzado por un claro talento, á lo que se añade una envidiable ductilidad en su musa, que le permite amoldarse á la índole de la situación que quiera pintar, y conseguir el efecto que se propusiera. No de otro modo se puede comprender que tan de mano maestra puedan pensarse y escribirse el final altamente dramático del acto segundo de *La Bruja*, en que el terror está pintado y descrito en todas y cada una de las notas que allí se oyen, y el fantástico trío de las brujas, en que la *vis cómica* rebosa por todas partes. Añádase á esto que en la obra de que me ocupó, y en la que Chapí hace gala de su saber en la ciencia armónica y en la instrumentación, ha roto el maestro con las tradiciones de escuela, dando diferente estructura á las piezas y siguiendo el procedimiento wagneriano en todo aquello que puede y debe seguirse, por lo que bien podría aplicarse á su partitura lo que en su tiempo se dijo de Weber: *Todo es moderno*.

Por lo demás, la interpretación de *La Bruja*, dadas las condiciones de los artistas que actúan en el teatro de la Zarzuela, ha sido bastante acertada, mereciendo especialísimo aplauso el director, Sr. Jiménez, que ha mostrado una vez más su no común valer, así como la orquesta y los coros, que le han secundado con verdadero acierto.

«Cuando un maestro ha llegado á la cima de su talento—dice uno de los escritores modernos de más valía en la vecina tierra,—se detiene, contempla el camino que ha recorrido, se recoge dentro de sí mismo, y luego siente la necesidad imperiosa de tomar una resolución. Según es su modo de ser, se calma ó se exalta, se refrena ó se espolea. Los más se quedan en la meseta de la montaña, los menos comienzan á escalar una cima más alta; y para que esta crisis no sea fatal al artista, lleno, casi

siempre, de entusiasta admiración por otro á quien cree más grande que él, es preciso que no renuncie á su propia personalidad, ni busque la perfección por otros medios que los suyos propios.» Esto último es lo que, á mi ver, ha hecho Chapí. Con sus anteriores obras se había ganado un lugar honroso en el arte; pero sintiendo dentro de su alma ese *quid divinum*, alma de la belleza y de las grandes creaciones artísticas, lejos de reposar á la sombra de los laureles ganados en buena lid, sintióse con ánimo y firme voluntad para subir más alto, y el paso que ha dado ha sido de gigante. No satisfecho con la gloria adquirida, ha aspirado á más, trabajando para conseguirlo con tanto ahinco como provecho; y cuando saturada su inteligencia de la fecunda y beneficiosa enseñanza que le diera la lectura de sus maestros favoritos en esta rama del arte (que, ó mucho me equivoco, han de ser Weber, Meyerbeer y Wagner), y rebosando de inspiración su mente, ha puesto manos á la obra, no sólo no ha renunciado á su propia personalidad, sino antes bien ha hecho que ésta se destaque de modo perceptible, imprimiendo á su flamante partitura un sello especial, y dando á su música una fisonomía propia al par que genuinamente española, que sólo es dable alcanzar á aquellas obras del humano ingenio en que la inspiración y la ciencia se muestran de consuno y resplandecen por igual.

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

## LXXXIX

## G O M I S

«Vive en París, ya hace algunos años, un profesor, natural de Valencia, de nombre José Melchor Gomis. Hombre es éste de raro genio y laboriosidad suma. Mucho hemos dicho ya con esas palabras en su elogio, pero no envuelven la menor exageración. Luchando siempre con su mala suerte, su poca salud, y aun, á veces, con su escasa fortuna, este alma de fuego no ha cesado, sin embargo, de producir continuamente bellas cosas. Nuestro objeto, al presente, es sólo dar noticia de la última ópera suya, que con gran aceptación se ha ejecutado en el teatro Feydeau de París. *Le Portefaix*, que así se llama, y cuya gran partitura, que hemos recibido no há mucho tiempo, y estamos examinando con extrema curiosidad y aún mayor extrema satisfacción, ha llamado la atención del mundo músico de París. Los papeles franceses la han prodigado grandes encomios; en Alemania es probable que se haya ejecutado ya. según noticias del estado en que llevaban los ensayos; y en España, país nativo del autor, ¡ni aun se sabe casi que tal obra existe! ¿No es de sentir, repetimos, y no nos cansaremos de repetirlo, este abandono, esta frialdad, tan profunda indiferencia?»

Esto decía por el mes de Febrero de 1836, en *El Artista*, notable periódico que publicaban en la coronada villa una pléyade de jóvenes que ya por entonces honraban á su patria con sus escritos y con sus obras, un hombre cuyo severo juicio, en lo que al arte musical atañe, aparte de sus virtudes personales (que han hecho envi-

diable su nombre), he tenido la dicha de poder apreciar: el sabio y virtuoso D. Santiago de Masarnau.

Cierto es que en los presentes tiempos no corre el bello arte los malos trances que por aquella época en nuestra patria, en la cual andaban las cosas de manera que el mismo Masarnau exclamaba, en otro artículo de la misma revista: «¿Qué ha de hacer aquí un aficionado á música para alimentar su pasión? Como no se contente con los melodiosos ecos de los ciegos de la Puerta del Sol ó de la Red de San Luis, y tal cual banda militar, que pueda seguir, no sin peligro de sus pies, necesariamente ha de ir á la ópera italiana, sea cual fuere el estado en que se encuentre ésta.» Cierto también que hoy no son entre nosotros tan ignoradas como entonces lo eran, salvas contadísimas excepciones, las obras de los grandes maestros del arte clásico; ni reina en general el depravado gusto de que el mismo Masarnau se dolía en sentidas frases, y de cuyo contagio pocos eran los que se veían libres; pero aun así, nuestro amor patrio no se inflama gran cosa que digamos, al menos en lo que á la música se refiere, en exhumar las glorias nacionales y reivindicar el alto puesto que á España corresponde de derecho en la historia del Arte.

Hasta la publicación de *La Lira Sacro-Hispana* por el sabio Eslava, harto más apreciada y buscada por los extraños que por los propios, la generalidad de los que al bello arte se dedicaban no sabían, y quiera Dios que muchos hoy lo sepan, que en los pasados tiempos hubo un Ramos de Pareja, un Cevallos, un Victoria, un Morales, un Comes, un Ortells, y tantos otros verdaderos genios de la Música. Hoy mismo, el erudito musicólogo Barbieri tiene *a fortiori* guardadas en sus carteras las famosas *Cantigas* del Rey Sabio, magistralmente traducidas á notación moderna, y no pocas joyas de nuestros antiguos maestros, falto de la protección necesaria y debida para darlas á la estampa; y no há mucho que ha sido necesario mostrar que en nuestro mismo siglo ha habido

un bilbaíno, Juan Crisóstomo Arriaga, que en edad bien temprana por cierto escribió obras que podían ponerse en parangón con las de los célebres maestros de su tiempo, que fueron admiración del extranjero, y de las cuales el mismo Cherubini, no muy dado á tributar y prodigar elogios, hablaba siempre con frases encomiásticas.

¿Qué mucho, pues, el que Masarnau se doliera de la frialdad é indiferencia con que, por los tiempos en que escribía, eran miradas las obras de Gomis, si hoy mismo, en que el arte ha tomado más ancho vuelo entre nosotros, el gusto se ha depurado, y hay, como se ha visto, cierta tendencia á hacer renacer nuestras antiguas glorias (si bien la noble iniciativa individual no encuentre, hasta ahora al menos, el apoyo que de desear fuera), es seguro que el nombre del notable maestro valenciano que encabeza este artículo ha de coger de nuevo á no pocos? A recordar su memoria y consignar su nombre en este libro, que siempre consagra algunas de sus páginas á los españoles que honraron su patria, se encamina este escrito, en el cual poco hemos de poner de cosecha nuestra. La muerte del por tantos títulos respetable Masarnau, fiel y cariñoso amigo de Gomis, dió ocasión para que pudiéramos leer las cartas que éste dirigiera á aquél en la época más interesante de su vida. Ellas son los materiales de que en primer término hemos de valernos, á más de algunos escritos de la época (y que la misma triste causa ha puesto en nuestras manos), para trazar las presentes líneas; dejando de librar al dominio público, como el mismo Masarnau cuidó también de hacerlo en la necrología que escribió del maestro valenciano á raíz de su muerte, ciertos secretos y detalles de intimidad, que si bien en nada amenguan el carácter caballeroso de aquél, antes bien le aquilatan y avaloran, no es lícito al biógrafo revelar, so pena de ser tachado, y con sobrada razón, de indiscreto; con tanto más motivo, cuanto que creeríamos hasta faltar á la memoria y al respeto de Masarnau, que en el artículo que acabo de citar estampaba

estas palabras: «Algunos de sus secretos no ceden en interés á los que la imaginación más viva y exaltada puede figurarse... pero no saldrán de nuestra pluma ni de nuestros labios. El supo conservar algunos nuestros hasta la tumba; justo será que los suyos bajen también con nosotros á aquella mansión.»

Nació el 6 de Enero de 1791 D. José Melchor Gomis en la villa de Onteniente, del reino de Valencia, de una familia de labradores tan honrados como escasos de fortuna. A la edad de ocho años entró en el Colegio de seis de la Catedral de Valencia, cuya capilla música dirigía por entonces el célebre José Pons (famoso por sus *villancicos*, que alcanzaron gran fama y eran verdaderas obras maestras de su género), quien desde luego cobró gran estimación á su discípulo, al punto de llevarlo á vivir á su lado y hacerle, cuando sólo contaba catorce años de edad, Profesor de aquella Escuela, cargo que conservó hasta la muerte de su protector y maestro.

Las sabias lecciones de éste, y el provechoso estudio que por su consejo hizo Gomis de los tesoros musicales que guardaban los archivos de aquella Catedral y los de los conventos é iglesias de la ciudad del Turia, le hicieron adquirir en breve tiempo gran caudal de saber y no poca fama, al punto de que bien joven aún, en 1817, fué nombrado Músico mayor de Artillería; sus lecciones se buscaron con empeño, y no mucho después vió acogida con ruidoso aplauso en aquel teatro la primera de las composiciones que libró al juicio público: un monólogo ó grande escena, con acompañamiento de orquesta, que escribió para una discípula suya.

Renunciando luego la modesta posición que en Valencia tenía; lleno su corazón de juveniles esperanzas, y su maleta de gran número de partituras de operetas (de las que, dice Fetis, tan sólo pudo conseguir que se pusiese en escena una que llevaba por título *La Aldeana*, que obtuvo lisonjero éxito), trasladóse á Madrid en 1821, donde nombrado primero Director de una música de Ala-

barderos, que no llegó á formarse, y después Músico mayor de un batallón de la Milicia Nacional, vivió obscurido, sin que por eso se viera libre de la enemiga de algunos de sus colegas en el arte, que por cierto le eran deudores de beneficios. El natural disgusto que esto le produjera; la ruína de las instituciones que más se acomodaban á sus ideas y carácter; el temor, no infundado, de que le hicieran pagar hartó caro el haber puesto en música varias canciones patrióticas, que publicó en Valencia el librero Cabrerizo en 1823, en un libro que hoy no deja de tener cierta curiosidad, y, sobre todo, el natural deseo de buscar más ancho campo donde poder desplegar su genio y su talento, le decidieron á emigrar á París, abandonando para siempre su patria.

Y á la verdad, si como español podía entristecer su ánimo el trocar por tierra extraña aquélla en que vió la luz primera, como artista no debía sentirlo gran cosa. Al paso que España se encontraba, en punto á música, en el lastimoso estado que hemos descrito, en Francia comenzaba la época en que, merced á propios y extraños, el género lírico-dramático se elevó á gran altura; Bellini y Donizzetti hicieron sus nombres inmortales; Rossini llegó al apogeo de su fama, y Boieldieu, Herold, Halevy y Auber dieron días de gloria á la ópera nacional.

Reducido, dice Masarnau, á un cuartito que le costaba 15 francos al mes, y á la mesa de un estudiante de la Sorbona, comenzó Gomis á trabajar en París con asiduidad y constancia admirables, ganándose la vida con algunas lecciones de canto que le proporcionó su compatriota el célebre tenor Manuel García. Por entonces publicó algunas de las canciones que escribía para sus discípulas, así como dos cuartetos vocales, *La Primavera* y *El Invierno*, con letra escrita *ad hoc* por el Marqués de Azeglio, en los que ya se descubría, sobre todo en el último, que en su autor abundaban el genio y la inspiración, y que merecieron los elogios de los inteligentes. Más tarde, en 1825, dió á la estampa su *Método de solfeo*, escri-

to con el propósito de que al propio tiempo que esta elemental y esencialísima parte de la educación musical se aprendiese el canto, respondiendo á esto el que, según el sabio maestro antes citado, no haya en él lección alguna en que no se encuentre la melodía más pura y delicada, realzada por un bajo sabiamente manejado al punto que la misma escala sea de grandísimo efecto.

El cumplimiento de una promesa en mal hora arrancada de sus labios, á más del deseo de vivir al lado de amigos á quienes quería como á hermanos, le hicieron pensar en trasladarse á Londres precisamente cuando la fortuna comenzaba á serle más propicia; bien que la lectura de sus cartas, por más de un concepto curiosas, dé claramente á entender que por entonces era más honra que provecho lo que iba adquiriendo. «Yo sigo, decía á Masarnau (que se hallaba ya en Londres) en carta de 14 de Enero de 1826, como un loco trabajando y deseando salir de aquí: sólo porque no puedo me encuentro sin usted. Espero dinero, sin lo cual nada puedo hacer, y estoy sin poder pagar á grabadores ni á nadie.» Su preocupación en aquel momento, el áncora de salvación en que todas sus esperanzas se fundaban, era el *Método de solfeo*. «Mi *Método*, decía en otra carta escrita pocos días después, se concluyó, gracias á Dios; se lo llevé á Rossini; este lo ha encontrado muy bueno; me ha hecho los mayores elogios, en términos que la adusta de su señora (que hace algunos días está conmigo más amable) me ha pedido con el mayor interés cuándo podrá tener un ejemplar, pues piensa enseñar á sus discípulas por él. Rossini ha estado amabilísimo conmigo hasta el extremo; hace dos días que debía haberme dado la carta para el *Método*, pero no le ha sido posible á causa de sus infinitas ocupaciones: la espero de un momento á otro. Me ha ofrecido darme él mismo una porción de cartas para esa; entre otras, me ha dicho que me daría una para un gran personaje que es el todo del Príncipe Leopoldo, marido de la difunta Princesa Carlota, heredera del trono; también

me dará otras muy interesantes, pero que para esto necesita algún tiempo, por el poco que él tiene.» Suspende aquí su carta; va, por lo visto, á casa de su Mecenas, y lleno de alegría escribe á la vuelta á su íntimo amigo: «Acabo de venir de casa de Rossini y tengo en mi poder su carta; estoy muy contento y muy vanidoso; voy á ver si me es posible copiársela, para que goce también de los honores que se le dispensan al pobre de mí. Lo que es la carta que yo le escribí, la verá usted á mi llegada; está escrita por el Marqués de Azeglio, y no hay más que decir.» Copia, en efecto, la que del inmortal autor del *Guillermo* se lee al frente del *Método*, y añade después: «El Sr. Rossini me ha hecho escribir una carta para Boieldieu, que él ha tomado, y me ha dicho que le hará ver mi *Método* y le hará escribir otra; por lo cual, Rossini no es tan pícaro como generalmente se tiene entendido, y yo no puedo sino decir bien de él. Yo pienso litografiar su carta, porque, en España sobre todo, habrá mucha gente que sólo por ver letra de Rossini será capaz de comprar el *Método*, y al cabo, yo creo que esto no cuesta gran cosa.»

Rossini cumplió su promesa como bueno, dando á Gomis la carta prometida de Boieldieu, en la que éste honraba tanto como aquél el trabajo del maestro valenciano; y para colmo de alegrías de éste, un ilustre español á quien nuestras vicisitudes políticas tenían alejado de su patria, D. Joaquín María Ferrer (que más tarde fué viceprotector del Conservatorio de Música y gran amigo del sabio Eslava), le compró cien ejemplares del *Método* en cuestión, para sacarle de apuros, no siendo ésta la única vez que, en honra suya sea dicho, le tendiera su mano generosa.

Nada de esto, sin embargo, apartaba á Gomis de su idea de marchar á Londres, y bien lo prueban los siguientes renglones que en 5 de Febrero siguiente dirigía al amigo de siempre, y á quien miraba como un hermano: «Las buenas noticias que recibo, unido todo á la

venta de los cien ejemplares á Ferrer, á la hermosa casa, las cartas que yo esperaba de Rossini, con quien como mañana, y á quien pienso mañana mismo hacer escribir alguna, todo esto tendría mi corazón alegre hasta el extremo; pero...» por lo cual, añadía: «abandono decididamente á París, en cuanto tenga las cartas de Rossini y de la Colbrand. Lo que siento es que, como pienso sacarle al primero unas cuantas, y esto no es fácil lograrlo sin muchísima paciencia, por los poquísimos momentos en que está libre, no podrá ser mi desgraciada salida de ésta tan pronto como yo quisiera, que cierto desearía fuese mañana.»

Gomis no se descuidó, en efecto, ni Rossini anduvo reacio en complacerle, cuando aquél, pocos días después (13 de Febrero), escribía: «Rossini me ha dado tres cartas, y aún me dará alguna otra. Ayer comí con él, y lo embotellé ó abotellé (no sé este verbo cómo iría mejor: su papá nos sacará de la duda). Después de comer me escribió las cartas, y aún quiero ver de sacarle alguna otra... Pero ¡qué cartas llevo! Rossini solo, hasta ahora, me ha dado cinco, pero de primera clase. Voy todos los días que no hay teatro á verle, y me cobro la visita tomando café y una copa á cuenta de las botellas de marrras. Es muy guapo sujeto, y no creo nada malo de lo que han dicho de él.»

Dos días después anunciaba su inmediata salida para Londres, y no estará de más el decir, para formar idea de la estrechez en que vivía (aun á riesgo de que alguna de nuestras lectoras frunza el ceño), que el equipaje que llevaba no había de preocuparle gran cosa, cuando en una de las epístolas que he citado confesaba que, de retardar algo su viaje, llegaría hecho un Adán, porque todo su ajuar lo constituían dos camisas y unos calzoncillos, que de presumir es estuvieran como bandera después de una larga campaña.

Instalado Gomis en Londres desde Febrero de 1826, claro es que su correspondencia con Masarnau hace pun-

to; pero suplen su falta los apuntes de éste; el artículo necrológico que escribió, al cual ya hemos hecho referencia, y el que sobre el mismo maestro vió la luz, sin firma alguna, en el *Semanario Pintoresco Español*, que dirigía el festivo y castizo escritor conocido con el seudónimo de *El Curioso Parlante*, el inolvidable Mesonero Romanos, á más de las *Efemérides de músicos españoles*, del respetable maestro Saldoni. De todos ellos se deduce que las recomendaciones que llevó, merced á las cuales obtuvo desde luego una favorable acogida, y su infatigable laboriosidad, le proporcionaron bien pronto gran número de discípulos, llenando su bolsa, por demás escuálida, de libras esterlinas; á lo que hubo de agregarse, al poco tiempo, la merecida reputación que le dieran las varias composiciones que hizo oír, y algunas de las cuales dió á la estampa. Y que su mérito era real y positivo, bien lo prueba el que una Sociedad de la importancia de la Filarmónica hiciera figurar en sus programas el cuarteto *El Invierno*, de que antes hemos hablado, haciéndolo oír por vez primera, con gran aplauso, en el concierto que dió á fines de Abril de 1827, y el que el *Harmonicón*, periódico que llevaba por entonces la batuta en punto á crítica musical en las orillas del Táme-sis, dijera, entre otras cosas laudatorias de Gomis, que la obra dicha «era de lo mejor que en su género se había oído.»

Tan buena suerte no fué parte, sin embargo, para que en Gomis se amenguara el constante úeseo que tenía de escribir para el teatro, que era á donde su inclinación y sus aficiones artísticas le llevaban. Así, aprovechaba todos los instantes de que podía disponer para perfeccionarse en el estudio de la instrumentación, y así mantenía activa correspondencia con Viardot, acerca de una ópera cuya música escribía en colaboración de Masarnau (y cuyo bosquejo tal vez sea uno que hemos visto, y hoy forma parte de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música), según lo manifiesta en carta de Mayo de 1829

dirigida á su amigo, á la sazón en París. «Dije á usted que creía conveniente el que no supiese Viardot que usted tenía parte en la ópera, para que no le fastidiasen haciéndole tocar trozos de ella. Sobre esta materia no puedo decir nada; y usted que conoce mis intereses y mi carácter mejor que nadie, puede decir en todas aquellas materias aquello que juzgue mejor, avisándomelo para que marchemos acordes. Viardot me dijo que debía ir á ver á Scribe, para que éste se encargara con él del poema: esto me parece, como ya dije á usted, el único medio para que nuestra ópera vaya viento en popa; de otra manera irá muy mal, porque Viardot no entiende nada de esto, y con la mejor intención hace y dice cosas que hacen mucho daño.»

En 12 de Junio siguiente, el desaliento se ha apoderado de Gomis al ver desvanecidas, como lo fueron en efecto, las ilusiones que se había hecho respecto á la ópera que traía entre manos. «Viardot me ha escrito una carta que me incomodó muchísimo, y su contenido me asegura que ha conducido el asunto de mi ópera al estado de no ejecutarse jamás, sino cambiando el argumento á gusto de Ducir, lo cual yo jamás permitiré; y se quedará esta ópera para tenerla guardada hasta que Dios quiera que pueda colocar su música en alguna otra, porque no hay duda que leyendo á unos y á otros dicho poema, no faltara quien tome de memoria el asunto y haga un *vau-deville* ó lo que se le antoje...» A pesar de todo, en su naturaleza impresionable aún le queda algún rayo de esperanza, que va aumentando á medida que la pluma se desliza por el papel, cuando al final de la carta se leen los siguientes párrafos: «No tengo ninguna copia de la obertura, ni la menor apuntación; pero, por lo que usted me dice, creo haber encontrado la falta, que supongo no es otra, y no es pequeña, y la envió corregida en un pedazo de papel, sólo para que usted me diga si ese es el yerro, ú otro por añadidura. Estimaría que, si no le es de grande incomodidad, me escribiese en un pedazo de

papel, puestos para piano, los seis ú ocho compases del primer duo entre Ramiro y Blanca, y el pedacito de orquesta que hay en el *allegro*, porque, sobre todo para esto último, se necesita conocer mucho el piano: entonces yo escribiría el resto del duo... Haga usted por que Viardot no haga tonterías; que trabaje mucho para que la ópera pueda ejecutarse en el mes de Octubre; pero que oculte cuanto le sea posible la necesidad que de ello tengo y los deseos que por mí puede él tener... Ya verá usted por la apuntación que mando que hay algunos compases aumentados; pero así creo está mucho mejor; dígame usted su parecer.»

Tal vez aluda Fetis á esta obra al decir que Gomis fué llamado en 1829 por el director de la Ópera Cómica para dirigir los ensayos de una partitura que había enviado desde Londres, y los cuales á lo mejor se interrumpieron bruscamente, por la negativa del último á ponerla en escena, lo que dió lugar á un largo pleito, que terminó con abonar al compositor una indemnización de tres mil francos. Que Gomis, abandonando el año susodicho la holgada posición que á fuerza de trabajo se había conquistado en Londres, y cargado de mamotretos, marchó á París en busca del ideal á que con tanto ardor aspiraba, es cierto; que fuera llamado para dirigir los ensayos de la ópera á que hacía referencia en las cartas que quedan copiadas, posible es también; pero que sufriera el desaire que el célebre musicólogo cuenta, eso no es exacto, toda vez que la verdad de lo sucedido la sabemos por él mismo. He aquí la carta en que lo relata, plagada, como casi todas las suyas, de galicismos, y que, aunque sin fecha, por todos los antecedentes está, á no dudar, escrita en aquellos días: «Yo no quiero hablar á usted, dice, con respecto á mis asuntos, porque es una cadena de rarezas tan grande, que ni sería posible hacerlo en una carta, ni en media docena de ellas. Usted decía en la suya, si no se había podido encontrar ningún influxo para los directores; últimamente, hubiera sido necesario

buscarlo para mí, porque ellos ya hubieran fijado una época segura para ejecutar mi ópera; pero, amigo mío, usted no sabe en qué estado se halla este teatro. Si me ofrecieran dinero (que me hace mucha falta), y dejar ejecutar mi ópera, no lo consentiría. Soy yo quien la ha retirado, y estoy muy contento de ello, porque prefiero estar sin ser conocido que hacerme mal conocer. Yo quisiera darla en el teatro Italiano; pero lo dudo mucho, á causa de madame Malibran, una bribona del peor corazón que existe, y en su clase un L... mujer. Me han hablado para arreglar una ópera en el teatro de *Nouveautés*, en donde hay una orquesta magnífica, pero pocos y no buenos cantores; esta ópera debe ser compuesta de mi música ya publicada. He dicho que sí, y están trabajando en el poema. Veremos qué sale de esto, aunque, la verdad, me hallo ya tan desanimado, que veo que nada en que ponga yo la mano ha de salir bien. Yo no sé cómo he escrito, alimentándome hace diez meses de penas y disgustos los más atroces, saliéndome mal todo. Me parece que está en el orden que esto deba cambiar; sin embargo, yo no sé cómo ni cuándo. Para mayor abundamiento de disgustos, yo esperaba que la obra de Martínez de la Rosa hubiera sido ejecutada á fines del mes pasado, como habían ofrecido; pues no, señor, porque si así hubiera sucedido, del mal el menos: era una época en que todos se hallaban en París; la pieza hubiera tenido un gran suceso, y yo me hubiera ido á Inglaterra y hubiera aprovechado aún tres meses de ganar algo; y ahora, que al primer actor le ha dado la humorada de ponerse muy malo, lo más pronto que puede esperarse es que sea ejecutada á fines de este mes, época en que la mayor parte han partido para la campaña, en que hace un calor excesivo, nadie gusta de teatros, y, en fin, todo lo que sigue de malo. ¿Y qué hacer? Sufrir... no hay más remedio, y ver qué quiere Dios ó el diablo hacer de todo esto.»

Al fin y al cabo, el *Aben Humeya* se representó en el teatro de la Puerta de San Martín, y las piezas de canto

que Gomis intercaló en el drama gustaron sobremanera, causando grandísimo efecto, sobre todo, al decir de los críticos de entonces, un coro de musulmanes, al punto que uno de los diarios más importantes de la prensa parisiense, después de decir, tal vez con exagerado entusiasmo, que en el trozo dicho había rasgos de valentía que sólo pudieran haber inventado Hændel y Haydn, terminaba su juicio sobre la parte musical del drama diciendo: «que si no estuviera ya demostrado, probaría aquel primer rasgo que su autor estaba destinado á ser uno de los apoyos y gloria de nuestros teatros, cuando tengan directores capaces de apreciar talento tan notable.»

Aun así, pasaron dos años en los cuales Gomis tan sólo fué apreciado de algunos artistas y de un corto círculo de amigos, conocedores, en el seno de la intimidad, del secreto de sus trabajos y de sus ingeniosas inspiraciones, la mayor parte de las cuales eran cantos nacionales, coros religiosos y pintorescas melodías, ecos de la patria, de la cual estaba desterrado; hasta que á poco de verificarse la revolución de 1830 se le presentó á nuestro maestro ocasión de escribir una ópera, pero con las desfavorables condiciones de ser un *libretto* detestable el que le dieron, y fijarle un brevísimo plazo para que lo pusiera en música. A todo, sin embargo, se avino Gomis, en su afán de darse á conocer en el género á que su vocación le llamaba, y al fin, el 29 de Enero de 1831, se estrenaba en el teatro Ventadour su ópera *Le Diable à Seville*, letra de su amigo y protector Cavé y de Hurtado, en la cual, á pesar de que lo disparatado del asunto envolvió á la partitura en el naufragio, el compositor aludido sintió la para él nueva y siempre profunda emoción de los aplausos, quedando en la memoria de las personas de buen gusto y saber el recuerdo de las grandes cualidades que á aquél adornaban, y de la originalidad é inventiva de que había dado gallarda muestra.

Años después se ve á Gomis aspirar á que su nombre figure en los carteles de la Academia Real de Música, de-

*sideratum* de todos los compositores de su tiempo, que miraban aquella escena como la meta de todas sus aspiraciones y deseos. Aparte de la ligera referencia que de ello hace Masarnau en sus apuntes, hay la siguiente carta, fechada el 28 de Julio de 1833, que lo demuestra de modo claro: «Bustos estuvo en mi casa á traerme la carta de usted; pero yo no estaba. Aún no le he visto, porque tengo poco tiempo; pues habiéndose ejecutado *Ali-Babá* (ópera, entre paréntesis, de Cherubini, que por vez primera se cantó en aquel teatro seis días antes de la fecha que Gomis pone á su epístola), es llegado mi turno, y estamos ahora en una delicada discusión entre el director y yo, con motivo de la repartición de los papeles de mi ópera, en los cuales no hay dificultad sino en el de la principal mujer, que yo he escrito para Mlle. Dorus, con quien el director se halla medio en pleito, y quisiera que yo se lo diera á Mme. Dumoreau. Esto es imposible, á causa de ser el papel muy dramático, y Mme. Dumoreau no lo es nada, ni tiene bastante voz...» Cuestiones fueron éstas que debieron, sin embargo, terminar por una avenencia, cuando en 14 de Agosto del mismo año decía: «Yo estoy muy ocupado, porque he empezado una nueva ópera, cuyo poema es casi enteramente mío, y el cual está ya recibido, y quisiera que esta ópera fuese ejecutada antes de Navidad. Las repeticiones de la ópera van bastante despacio; yo no he estado aún á oírles, porque sólo repiten los coros.»

Sin embargo, y sin que por los papeles que nos sirven de guía pueda traslucirse la causa de ello, la ópera destinada á la Academia Real no llegó á cantarse, como tampoco aquélla de cuyo poema reclamaba la paternidad, y que, según nos dice el insigne artista D. Federico de Madrazo, testigo presencial muchas veces de las consultas de Gomis á Masarnau y de las sesiones al piano que ambos tenían, debía llevar por título *La Revolte du Serail*. En cambio, el 31 de Diciembre de aquel año se puso en escena en la Ópera Cómica *Le Revenant*, cuyo libro ha-

bía escrito Calvimont; ópera fantástica, en dos actos, notable por la riqueza armónica que tiene, y en la cual Gomis, que había hecho cantar tan bien á los frailes en *Le Diable à Seville*, hizo en ella hacer otro tanto á los demonios y al infierno mismo. Jamás—dice un crítico de la época—Belcebú y sus endiablados súbditos, en sus festines, dominados por un báquico humor, habían entonado canciones más á propósito para alegrar los antros infernales. Pero aquella bella música, que, salvo los rasgos característicos y genuinamente españoles que tiene, bien podría confundirse con la de una de las mejores partituras de Auber, á las que se asemeja mucho, tropezó también con un poema detestable; el público aplaudió al músico, y silbó al fabricante de prosa, durante treinta noches seguidas, y Gomis—dice el escritor aludido,—permaneciendo en pie sobre las ruínas de sus libretos, adquirió con tan honrosas caídas gran estimación y renombre.

Buena prueba de ello es que Scribe, de quien otro afamado crítico decía por entonces que era un excelente hombre de negocios, que no colocaba sus versos sino sobre buenas y seguras hipotecas, no sintiéndose jamás inclinado á correr la suerte de una asociación cuyos beneficios no estuviesen garantidos por un mérito auténtico y ya probado; Scribe, repetimos, no vaciló en unir su nombre al de Gomis y entregarle uno de sus poemas para que le pusiera en música; en lo que, á la verdad, no fué perdiendo, pues que, como añade el escritor aludido, aquél resultó deudor al compositor de toda la diferencia que hay entre una deliciosa partitura y un mediocre *libretto*.

La historia de ello es curiosa por más de un concepto, y el mismo Gomis nos la va á contar. «En mi última carta, escribía en el mes de Octubre de 1834, le hablaba á usted del asunto de la ópera, del cual nos había hablado Scribe á Cavé y á mí. Yo, impaciente y malhumorado, no dejaba sosegar al pobre Cavé, de suerte que el 20

de Septiembre nos fuimos ambos á la casa de campo de Scribe, el cual nos dió mil excusas verdaderas, pero que para mí nada me servían. Por último, dió su palabra formal de que para el 15 de Octubre, ó bien habría escrito el primer acto del asunto consabido, ó en su defecto, que iba á escribir á Meyerbeer para que le devolviera un poema que tenía suyo, y el cual tenía derecho á pedírselo. Nos añadió que el poema de Meyerbeer, en su concepto, era el mejor que había hecho; luego, volviéndose á mí, me dijo que podía estar seguro que el 15 me pondría á trabajar. Desde el 20 de Septiembre hasta el 15 de Octubre lo he pasado de la manera que usted puede pensar, usted que me conoce; añadiendo al tiempo la desconfianza que yo tengo ahora de todo; pero como no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, llegó el 15, y yo, á pesar de hallarme en cama, no por eso dejé de levantarme, tomar un cabriolé, irme al Ministerio, coger á Cavé y llevármelo á la casa de campo de Scribe. Llegamos, y tuvimos la dulcísima satisfacción de oír estas encantadoras palabras: «El Sr. Scribe no está en casa; ha marchado á París, y no estará de vuelta hasta las diez de la noche.» La interjección que yo solté fué muy redonda, aunque muy *sotto voce*, á causa de mi carraspera. Le dije á Cavé que tuviese la bondad de escribirle una carta muy corta y muy al alma. Así se hizo, y ambos nos fuimos: yo muy desconsolado y empezando á dudar de la buena fe de Scribe; y el pobre Cavé consolándome y diciéndome que aquél era muy formal y que nunca faltaba á sus palabras, y que estaba cierto que el poema lo tenía hecho y que quería sorprendernos.—He aquí la carta que Scribe le ha escrito hoy á Cavé, y que este excelente amigo me ha mandado por un ordenanza en el momento mismo: «*Mi querido amigo: He sentido mucho no haber estado ayer en Montalasi.—Me encontraba en París, ocupado en las visitas de académicos, y había olvidado que estábamos á 15, y, sin embargo, tenía usted razón en contar con la palabra que le había*

«*dado. El manuscrito de Meyerbeer está á la disposición de Gomis, á quien se lo enviaré cuando guste; la cuestión es que nos encontremos, porque estos días estoy siempre yendo y viniendo. Sin embargo, mañana viernes, á las cinco de la tarde, estaré en mi casa, rue Olivier, y como el manuscrito está en París, allí se le dará; mas como no puedo leérsele, me alegraría mucho que usted tuviera una media hora libre, y lo pudiesen leer juntos. —Su afectísimo de corazón, E. Scribe.*» Mañana por la noche vendrá Cavé á mi casa para leer el manuscrito (que ya puede usted creer que yo no aguardaré á las cinco para ir á buscarlo), y cuando le hayamos leído concluiré esta carta, diciéndole lo que me parezca...» Así lo hizo, como lo demuestran los siguientes párrafos con que aquélla termina: «Leímos el poema Cavé y yo; ambos hemos quedado contentísimos: es magnífico, tiene situaciones muy buenas y muy variadas; el único pero que yo le encuentro es que creo que tiene demasiada música. Yo voy á estudiarle mucho, mucho, á ver si se puede hacer algún corte, porque temo mucho á la pesadez. Un compositor aguarda á hacer estas cortaduras á las repeticiones generales, porque su música puede cortarse por donde quiera; pero, desgraciadamente, mis partituras tienen el defecto (si lo es) de no poderse cortar nunca sin estropear el pedazo. La escena pasa en España, en Granada ó en Valencia, como se quiera. Esta particularidad me disgusta un poco; pero hago por hacer desaparecer estas pequeñas susceptibilidades de mi cabeza.»

Mucha desgracia, dice Masarnau en su artículo, tenía Gomis con los poetas; pero también, añade, preciso es decir, en obsequio á la verdad, que su misma imaginación tenía parte en estos petardos. Él creía á veces una escena sublime, donde la generalidad veía solamente el ridículo, uno de los más grandes escollos de los que escriben para el teatro; y si alguna duda pudiera quedar de la verdad de tal aseveración, el *Portefaix*, que fué al fin la obra de Scribe que Gomis puso en música, y que,

por lo que el lector verá, no fué ya el libro que á los dos amigos llenó de gozo, sino otro que entusiasmó no menos á aquél, la confirmaría por completo. Antes veremos, sin embargo, cómo, de qué manera y bajo qué impresiones iba el compositor, cuya salud comenzaba á decaer, escribiendo su música.

«Las noches, decía en 11 de Septiembre de aquel año, las paso solo como un perro en mi cuarto, fastidiado hasta no más, porque Scribe aún no me ha dado nada. Hace tres semanas que le ví: me dijo que tenía toda la pieza en la cabeza; me dijo el asunto; me explicó el primero, segundo y tercer acto; pero me añadió que todo esto necesitaba acabarlo de madurar para ponerlo sobre el papel; que en cuanto tuviese el plan escrito me haría el primer acto, el cual espero de día en día, y cada uno de ellos se me hace una eternidad. El asunto no es el que él había indicado de L. B. Noire; pero es otro que él cree dará mucho dinero, y yo lo creo también, porque es muy nuevo y al mismo tiempo conocido. Usted dirá: ¿qué quiere decir eso de nuevo y conocido? Yo responderé como el labrador de Valencia: *mysterium...*»

Gomis, sin embargo de que cada vez se sentía más débil y más enfermo; que había perdido la voz y estaba aburrido con tanto remedio como le propinaban los doctores, y con el encierro absoluto á que le tenían sometido, seguía, sin embargo, trabajando con ardor en su obra, á medida que el poeta le daba materiales; y ya en 30 de Noviembre del mismo año, después de decir que empezaba á perder el ánimo y se encontraba hacía dos días muy abatido, añadía: «Trabajo en mi nueva ópera cuanto puedo, y muchísimo más de lo que hubiera creído, porque no tocando apenas el piano, todo mi recurso era el canto. No obstante, parece que Dios, viendo la necesidad que tengo, me inspira, porque á estas horas estoy instrumentando el final del primer acto, que es enormemente largo de escribir, aunque corto de duración. Procuro hacer cuanto malo me es posible, sin escandalizar-

me yo mismo, y veremos si de este modo no dicen que *c'est trop severe*. Lo malo es que el segundo acto es casi todo serio y trágico: veremos cómo soplarles alguna contradanza, venga ó no á pelo, sin perjuicio de tanto en tanto sacar las uñas, porque usted sabe que las contradanzas vienen siempre á pelo á los franceses, y mucho más á ellas, que luego se las ve en los palcos batiendo el compís con las plumas de los sombreros, y *charmant, charmant*. Esto es un demonio, y no hay que decir: ó hacer contradanzas, ó no gustar sino medianamente, y además vender mal la partitura. Hoy día sabe usted que los editores de música no sacan el coste de las partituras que de las cuadrillas: así que *La Prison d'Edimbourg*, música de Carafa, no se representó más de diez ó doce veces; el editor ha dado nueve mil francos, y se ha salvado con las cuadrillas; y mi partitura no le costó á Schlesinger sino tres mil, y creo que debe perder mucho.»

El 30 de Enero de 1835 anunciaba á su constante amigo que, á Dios gracias, había concluído la ópera, lo cual le tenía muy consolado, porque había temido morirle antes; y á pesar de que su situación nada había de tener de lisonjera, su espíritu activo y laborioso le hacía ya pensar en procurarse un nuevo poema, cuya música había de escribir en un viaje que proyectaba, y para el cual invitaba á Masarnau, en busca de la salud perdida. Sin embargo, vésele no muchos días después volver á retocar su obra, escribir la introducción de ella y aplazar su marcha á Italia, porque á fin de mes (carta de 23 de Febrero siguiente) tenía que presentarla para que hicieran las copias, y los ensayos iban á principiar luego que se pusiera en escena *Le Cheval de Bronze, opera chinoise*, de Auber y Scribe, lo cual debía tener efecto, lo más tarde, á mediados de Marzo. Y por cierto que, como dato curioso, no hemos de privar al lector del final de la citada epístola. Dice así: «Rossini siempre aquí tan guapo. Ultimamente se ha dado una ópera de Bellini, nueva,

*I Puritani*. ¡Gran suceso! Yo no la he visto, porque no salgo de noche. El lunes 23 se da la *Juive*, de Halevy, en la Gran Ópera.»

Los ensayos del *Portefaix* comenzaron, en efecto, en la época anunciada, y la carta en que da cuenta de ellos es la prueba más concluyente del lamentable estado en que el desgraciado maestro se encontraba ya: «Las fuerzas me faltan (23 Abril 1835); mi mal ha anonadado mi físico, en términos que no vale dos sueldos, aunque el semblante es mejor que nunca; y si la voz me volviese, cierto que yo no me quejaría; pero no vuelve, y su falta ha irritado tanto mis nervios, que estoy intratable. Ello es cierto que á pocos podría fastidiar, porque paso mi vida como un lobo, solo, leyendo cuanto puedo, y lo restante fastidiándome hasta el infinito. Hace algunos días que principiaron las repeticiones, en las cuales acabo de perder la poca paciencia que me queda; gracias aún que los actores, tanto hombres como mujeres, tienen por mí ciertas consideraciones que á mí mismo me asombran, porque hay días que porque las cosas no van á mi gusto (lo que yo mismo conozco luego que es imposible) me levanto maldiciéndolo todo, me voy y lo dejo todo con intención de no volver más. Afortunadamente, llega la noche, duermo, mis nervios se calman algún tanto, y al otro día me hallo dispuesto á principiar de nuevo á rabiar. Ya ve usted que es un gusto. Pues más tarde, cuando vengan las repeticiones á grande orquesta, ¡yo que no tengo ánimo ni para corregir una nota! ¡Dios me asista, que bien lo necesito!»

*Le Portefaix*, deliciosa partitura de Gomis, se representó con gran éxito para éste, por vez primera, en el teatro de la Ópera Cómica el 16 de Junio de 1835. Hago gracia á mis lectores del argumento, tomado, según leo en una de las críticas que á raíz del estreno de la obra se escribieron, de un drama titulado (y no se vaya á creer que es errata de imprenta) *Peblo ó el Jardinero de Valencia*, y en el cual hay un D. Rodrigo Melendes, Mar-

qués de Villamayor y Capitán General de Granada (la acción pasa en 1823); un Gasparillo, cuya mujer es gitana, y la Sibila, á la cual acude todo el señorío de la ciudad de Boabdil á contar sus cuitas y pedir consejos, mediante un *por cuanto vos contribuísteis*, etc.; un Don Rafael, hijo del Virrey (*sic*); y pasan y se dicen cosas, que prueban una vez más el ya tradicional y profundo conocimiento que de los hombres y de las costumbres de España han tenido la mayoría de los literatos de allende el Pirineo, uno de los cuales, y de los de más nombradía, sabido es que mostró su suficiencia en la materia en su novela *Piquillo Aliaga*, donde la verdad del fondo corresponde en todo y por todo con la de la portada.

En cuanto á la música que escribió Gomis, es bella, elegante, graciosa, rica de combinaciones armónicas, y en momentos dados, eminentemente dramática, dejando traslucir toda la influencia que en él ejercía Weber, de quien era apasionado; no faltando crítico, como el del *Journal du Commerce*, cuyo artículo tenemos á la vista, que llegara á decir que en el *Portefaix* había trozos que podían soportar la comparación con los más bellos cantos del *Roberto el Diablo*; siendo tanto más de notarse las cualidades que en la obra resaltan, cuanto no es posible que el poema inspirara gran cosa á Gomis, al punto de que ya por entonces se dijera que si la misión del genio es vivificar un asunto que por sí es infecundo, revestir de ciencia y de melodía una mala prosa limada, y hacer escuchar hasta con placer una obra que, entregada á sus propias fuerzas, hubiera caído pronto en el olvido, el maestro valenciano había llevado á cabo ya por tres veces tan difícil tarea.

Buena prueba de la estimación y aplauso con que se acogió el *Portefaix*, fué que, según Gomis participó á su amigo, varios teatros de Alemania se apresuraron á pedir la partitura, y en Stockolmo comenzó á ensayarse á muy luego. Todo era gloria para aquél, y, sin embargo, la amargura rebosaba en el corazón del artista, que no

teniendo á su lado á quién comunicar sus penas más íntimas, al cabo de algún tiempo (en 9 de Septiembre de 1835) escribía á Masarnau: «Ya escribí á usted á los quince días, poco más ó menos, de haberse dado el *Portefaix*. Decididamente creo que es una fatalidad, lo cual hará que yo haré una música muy buena y no ganaré una peseta. El *Portefaix* me ha producido muchísimo menos que el *Revenant*, con la particularidad de que mi última ópera tiene una canción, un aria de Chollet, que ha hecho un efecto indecible; dos romances muy populares, de los cuales el peor ha tenido un grandísimo suceso; un duo entre Chollet y Mlle. Prevost; una ronda cantada por Chollet, que ha gustado mucho, muy popular y muy fácil. Pues á pesar de todo esto; de no haber habido un solo diario que haya hablado mal, la partitura se graba á mis costas, pues no he podido venderla á ningún precio. ¿Qué pensar de esto? Yo no sé nada; mi última ópera ha tenido más suceso que las anteriores, y no me ha valido nada. El poema era de Scribe, que es el mejor poeta francés; el poema se ha vuelto malo desde el momento que debía servirme á mí. Ello es preciso ser de mármol para hacerse superior á todo; en el día estoy peor, si es posible estarlo; no sé qué hacerme. Afortunadamente, Dios no abandona jamás á los hombres. ¿Cómo hubiera podido yo creer que sin poder hablar una palabra, sin tocar el piano, hubiese podido hacer una ópera? Jamás lo hubiese creído; sin embargo, Dios me ha dado medios para hacerlo, sin lo cual, ¿qué sería de mí si, como Boieldieu, no pudiera escribir una sola nota?»

A pesar del abatimiento que esta carta revela, y para el cual se aunaban su mala suerte con los poetas, y su prostración física, mayor de día en día, aún se ve al espíritu de Gomis cobrar ánimos y prepararse á nuevas luchas. Así aparece en carta de 21 de Diciembre del propio año: «Hace un mes que firmé un contrato con el director de la Grande Ópera y con Scribe. Este último debe darme el primer acto (de una ópera en tres) á fin de Diciembre,

-y los dos restantes á fin de Enero. Yo debo presentar mi partitura á la fin de Agosto de 1836, y el director debe hacerla ejecutar después de tres que hay antes de la mía, de las cuales una es la *Saint Barthelemy*, de Meyerbeer, cuyas repeticiones hace seis meses que andan. Todas estas cláusulas van aseguradas con una multa de veinte mil francos al que faltare á su *enganchamiento*. Como ya no me fío de palabras, y sólo sí de asuntos escritos en papel sellado, y con una multa gorda al canto, estoy en este momento en arreglo con la Ópera Cómica, donde quisieran hacerme trabajar á su beneplácito, y que yo me fiase de las palabras, á las cuales me han faltado cien veces. Si el nuevo contrato se verifica, se lo avisaré á usted; por ahora, ya sabe usted que el principal es el de la Grande Ópera. Scribe me ha contado el asunto; es magnífico: los amores del Rey D. Rodrigo con la Cava, y la entrada de los árabes en España. Scribe manifiesta gran interés en darme una cosa buena, para lavar su mancha pasada del *Portefaix*...»

El contrato con la Ópera Cómica se llevó á cabo á mediados de Enero de 1836, y por él se comprometió Gomis á escribir dos óperas: una en un acto, cuyos trabajos comenzó desde luego, y otra en tres, que se proponía hacer en cuanto terminara la que traía entre manos para la Academia Real de Música. Destinada la primera, para la cual le habían señalado un brevísimo plazo, que él acortó, para Mlle. Dorus, artista de fama en aquel entonces, no pudo al fin cantarla, siendo sustituida por Madame Casimir, que la estrenó el 13 de Mayo de 1836. *Rock le Barbu*, letra de Duport y Desforges, fué el canto del cisne del célebre autor, cuya azarosa y corta vida, mezcla de glorias y de tristezas infinitas, hemos en gran parte revelado, y cuya última carta, comenzada á escribir el 7 de dicho mes y terminada el 14, al paso que da cuenta del éxito que la obra tuvo (y confirman los periódicos de entonces), anuncia el merecido premio que había recibido su autor, y, sobre todo, revela el estado de

postración suma en que se encontraba. Hela aquí: «Acabo de salir de una enfermedad que no lo creí; he estado diez y seis días con calentura, sufriendo lo que no es decible; hace otro tanto tiempo que estoy convaleciente; pero no puedo aún tomar fuerzas. Además, el tiempo ha sido tan malo, que si no en coche, me ha sido imposible salir, y eso me ha hecho mucho mal. Hoy ha hecho muy buen tiempo. Dios quiera que siga, y espero restablecerme. El objeto principal de esta carta es para decirle á usted que el sábado 3o de Abril me nombró el Rey *chevalier de la Legion d'honneur*. Sabiendo el gusto que á usted y á los demás amigos les causaría esta noticia, yo hubiera querido escribir en el momento; pero las fuerzas me faltaban absolutamente, y al fin me he decidido á escribir, bien que mal, porque la cabeza se me va un poco... Aquí suspendí la carta, y esperé para concluirla á que se ejecutase una ópera en un acto, cuyas repeticiones generales se habían hecho ya las primeras. En fin, ayer viernes 13 se dió la primera representación, y tuve un gran suceso. El poema no es un *chef d'œuvre*; pero no es malo y ha gustado. La música que yo he hecho en menos de un mes, ha tenido mucho, mucho suceso, según me han dicho todos los que han venido después de la representación á mi casa, pues yo todavía estoy muy débil. La ópera se llama *Rock le Barbu*. Adiós; no puedo más.»

Y así era. Su extremada sensibilidad, el cúmulo de contrariedades que sufrió en su vida privada, y su laboriosidad admirable, convirtieron en pocos años aquel joven, lleno de animación y de vida, en un viejo achacoso, decrepito y macilento; y víctima de una tisis laríngea, cuando iba á recoger el fruto de las inmensas fatigas á que había sacrificado su existencia, cuando el porvenir le sonreía, y soñaba con la gloria que habían de darle las sublimes inspiraciones que su genio le había dictado, en *El Conde Don Julián*, con que le abría sus puertas la Academia Real de Música, objeto único de sus esperan-

zas y deseos, Gomis rindió el último aliento el 4 de Agosto del ya citado año de 1836, cayendo, como dice uno de sus biógrafos, en el umbral del templo, y sin que una mano amiga cerrara sus ojos, añadiremos nosotros, á ser cierta la versión de que, chocando el silencio que reinaba en su vivienda, y abierta á viva fuerza la puerta de ella, encontróse al célebre compositor tendido en el lecho y con evidentes señales su cadáver de haber muerto algunas horas há.

Y si el artista que á su muerte dejaba inéditas, como única herencia, las bellas partituras de *La Damnée*, *Botany-Bay*, *Leonore* y *Le Favori*, era de tan gran valer, que supo hacer brillar su nombre al lado de los grandes genios del arte lírico-dramático que por entonces estaban en todo su apogeo, el hombre no era menos digno de alabanza; y como á pesar del espíritu recto é imparcial que tanto distinguía á Masarnau, pudieran parecer exagerados los elogios que de él hacía, y que en más de una ocasión le oímos, creyéndolos inspirados en la estrecha amistad que le había ligado con aquél, acudiremos al testimonio de los extraños, y sean sus palabras el término de nuestro trabajo.

«El elogio de Gomis—decía Viardot en *Le Siècle*—sería bien incompleto si se limitase á sus obras. Al admirar el artista, ¿podía uno dejar de amar al hombre? Ape-lo á cuantos le han conocido. Con aquella imaginación ardiente, viva, llena, no de recuerdos, como otras muchas, sino de ideas propias, Gomis tenía un entendimiento lleno de fuego y de las más felices ocurrencias. Su conversación era original y picante como sus composiciones. Tenía, además, un alma hermosa, noble y tierna; era altivo sin menosprecio; generoso sin apariencia; sensible, servicial y reconocido; hombre de una rectitud inalterable, de una franqueza sin igual, que sorprendía al pronto, y hería, quizá, á las almas mezquinas, pero que luego seducía y se hacía estimar como una cualidad preciosa y rara. Gomis no ha hecho, ni dicho, ni pen-

sado mal; era bueno en toda la extensión de esta palabra, que se ha hecho demasiado común; y si no tuvo más que un pequeño número de amigos, pues vivía lejos del mundo y satisfecho con la casa de Sócrates, al menos estaba seguro de ser querido eternamente por ellos, y de vivir mucho tiempo en su memoria.»

No es de extrañar, pues, que á quien tan bellas cualidades reunía, dedicase, al dar la triste nueva de su muerte, en la *Gaceta musical de Paris*, el severo y adusto Berlioz, estas sentidas frases: «Gomis ha hecho bastante para que su patria se gloríe de haberle dado á luz, y se aflija de no haber adivinado el mérito de tal hijo. Si alguna cosa puede, sin embargo, mitigar la aflicción de la España al saber la muerte de Gomis, son, sin duda, las lágrimas sinceras que el ilustrado público francés vierte sobre su tumba, y el homenaje que rinden á su memoria los artistas de todas las escuelas.»

(*Almanaque de La Ilustración*, 1888.)

## XC

### LA ESTRELLA DEL NORTE

*Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.*

Mi querido amigo: Ha corrido en los pasados días por los periódicos, y cuando estaba al caer la renovación de abonos en el Teatro Real, un suelto que á cien leguas transcendía á oficioso, en el que, para probar cuánto aquella empresa había hecho en pro de sus favorecedores, así como los buenos propósitos de que se hallaba animada, se decía que habían puesto allí en escena, desde que comenzó la presente campaña, nada menos (si mal no recuerdo) que quince óperas, y se anunciaban no sé cuántas más para lo venidero. Y hete aquí, amigo mío, que al leerlo, y por uno de esos fenómenos psicológicos de no difícil explicación, vínoseme á la memoria cierta comida oficial que en una populosa ciudad padecí años há. Sirviéronnos en ella un sinnúmero de platos, al cabo de los cuales lamentábame yo, y no era el solo, de que los organizadores del festín no se hubieran contentado con darnos muchas menos viandas, y éstas bien sazonadas y escogidas, con lo que el convite hubiera tenido seguramente, y por más de un concepto, mayor agrado, y nuestros estómagos habrían salido más satisfechos y agradecidos. Y aplicando el cuento al caso, parecióme que el público que al Teatro Real asiste, á la manera de los comensales del convite, hubiera preferido á todo ese catálogo de óperas que se le han propinado, sabidas de memoria hasta la saciedad las más de ellas, media docena siquiera,

bien cantadas por todos los llamados á interpretarlas y puestas en escena cual corresponde á un coliseo tan lijado y encopetado en el arte como es el de la Plaza de Oriente.

Que no ha sido así, de más está el decirlo; que no ha de haber enmienda en lo venidero, de sospechar es, dados los precedentes; y que las consecuencias de ello no han de ser provechosas ni para el arte ni para la misma empresa teatral, cabe el augurarle; pues á juzgar por los vientos que corren, y cuyo rumor no llega por lo visto á oídos de aquélla, la deserción que ya ha comenzado á apuntar este año, podría muy bien suceder que fuera en *crescendo* en el que viene, y que el público, sobrado aleccionado con los pasados ejemplos, contestase á cuantos llamamientos y ofertas se le hicieran en lo venidero con el «eres turco, no te creo,» de cierta antigua ópera rossiniana, cerrando á piedra y lodo sus bolsillos para no caer en la tentación de reincidir en sus antiguos hábitos.

Usted comprenderá, amigo mío, que no he de servirle ahora, y en comprobación de mis asertos, un plato trasnochado (y sigan los ejemplos culinarios), como lo sería el recordarle cuanto ha acaecido en el Teatro Real desde que abrió sus puertas, aun cuando para ello pudiera servirme de excusa esta especie de liquidación de cuentas que vengo haciendo, y á la que, á Dios gracias, doy término con la presente epístola. La tarea sería enojosa; mis lectores, probable es que malditó lo que me la agradecieran, y, sobre todo, más fácil sería conseguir que el olmo diese peras, que el que yo pudiera decirles algo de nuevo acerca de obras que tienen olvidadas de puro sabidas. Pero ya que de esto me excuse, no he de dejar de decirle que al estado poco floreciente, artísticamente hablando, en que este año se encuentra el teatro de que me ocupo, ha contribuído, y no poco, el que su escenario ha sido una especie de linterna mágica por donde han ido desfilando paso tras paso no pocos artistas,

sin dejar algunos recuerdo grato de sus huellas, y desapareciendo otros con la rapidez de un cuadro disolvente, sin que, salva una sola excepción (que si mal no recuerdo fué *El Profeta*), haya podido oirse, como antes he apuntado, una obra en la que hubiera cierta igualdad, siquiera fuera relativa, en su interpretación. Así se ha visto cómo han pasado por allí el tenor Marconi, artista de grandes esperanzas; el célebre Tamagno, cuyas portentosas notas altas nada han perdido desde la última vez que le oímos, y que ha ganado en la manera de decir algunas, no todas, las óperas en que ahora ha tomado parte, y formando séquito con ellos otros artistas cuyos nombres no hace al caso recordar, y en quienes el buen deseo y la mejor voluntad no han sido parte para conmover mucho, que digamos, el corazón de sus oyentes; y aun en estos momentos va á llegar, si no ha llegado cuando lea esta carta, su turno á la Patti, que parece va á prescindir por esta vez de su nada variado repertorio, cantando óperas en las cuales no se la ha oído, por acá al menos.

En espera de la diva y á reserva de consagrarla el correspondiente capítulo, tratemos ahora, si á usted le place, de la única novedad, relativamente hablando, que ha habido hasta el presente en el Teatro Real: de la resurrección de *La Estrella del Norte*, ópera cantada ya en Madrid en 1877 por la Rubini, Tamberlick, Rota y Fiorini.

Ya sabe usted lo dado que soy á contar historias, y por eso no ha de extrañar que, reincidiendo ahora en la misma debilidad, le refiera algo de lo que un sabio llamaría la génesis de la dicha partitura meyerbeeriana. El teatro de la Ópera de Berlín se había destruído por un incendio, y acudióse á su reconstrucción con tal empeño y diligencia, que poco tiempo después renacía el nuevo edificio como el fénix de sus propias cenizas. Federico Guillermo IV, Rey á la sazón de Prusia, quiso que se estrenase con gran pompa y magnificencia, ejecutándose una

ópera verdaderamente nacional, y para ello se encargó al poeta Luis Bellstat que escribiera un *libretto* cuyo argumento estuviese basado en algún episodio de la vida de Federico II, encomendándose la parte musical á Meyerbeer, Maestro ya de la Capilla música de la Corte. *El Campo de Silesia (Ein feldlager in Schlsien)* fué la ópera que aquéllos hicieron y que se estrenó con gran éxito el 7 de Diciembre de 1844, llegando al colmo el entusiasmo de los germanos cuando vieron en la escena al viejo Fritz, como llamaban al Monarca guerrero y filósofo, ya tocando la flauta, que sabido es era su instrumento favorito, ya al frente de los regimientos que más gloria alcanzaron en la famosa guerra de los Siete Años, y que avanzaban al son de una vieja marcha prusiana muy popular en Alemania.

Ópera puramente de circunstancias, la gloria alcanzada con ella pasó pronto, y Meyerbeer guardó la partitura en sus carteras, á reserva de aprovechar lo más interesante de ella en mejor ocasión. Esta se le presentó algunos años después, cuando los directores de la Ópera Cómica de París le instaron para que escribiese una obra con destino á aquel teatro, cuyo trabajo se sintió desde luego el maestro inclinado á llevar á cabo, tanto por la cómezón que sentía de mostrar su genio y su ciencia en otro campo que aquél en que tanta gloria había alcanzado, como por su deseo de aprovechar los materiales que tenía guardados, y sobre los cuales, á pesar del poco tiempo pasado, ya pesaba el polvo del olvido. Sacó, pues, su partitura de *El Campo de Silesia*; se la mostró á Scribe, como pie forzado para que sobre ella calcase un nuevo *libretto*, y el fecundo poeta, que no se paraba en barras, zurció en breve tiempo *La Estrella del Norte*, convirtiendo, para que Meyerbeer aprovecharse cuantos gorjeos, con acompañamiento de las flautas, había escrito para la Jenny Lind, á Pedro el Grande en flautista, lo que le valió el que un ingenioso crítico dijera por entonces que convertir al Czar de todas las Rusias en

una especie de Tityro, cantando sus amores al son del rústico caramillo, *recubans sub tegmine fagi*, sólo podía ocurrírsele á un poeta tan sin aprensión como el autor de *El Vaso de agua*.

Sabe usted de sobra, amigo mío, que el asunto de *La Estrella del Norte* está tomado de los amores de Pedro el Grande con una aldeana de Mariembourg, en la Libonia, la cual, con todos sus compatriotas, fué hecha prisionera por Tcheremeloff; y que cedida á Menzikoff, favorito del Emperador, la vió éste, prendándose de ella de tal modo, que la convirtió de esclava en mujer propia, y coronándola más tarde en recompensa de haber salvado en cierta ocasión, y merced á su presencia de espíritu, al ejército ruso en la guerra contra los turcos; y no ignora que, por último, á la muerte de su marido, y merced á las extraordinarias cualidades que había revelado y á la poderosa ayuda que le prestara el ya nombrado Menzikoff, Catalina fué elevada al trono de Rusia.

Todo lo que Scribe se permitió falsear la historia en su *libretto*, no hay para qué decirlo, recordando nuestra zarzuela *Catalina*, versión más ó menos fiel (en la letra, se entiende) de la ópera de que hablo, y teniendo presente lo poco escrupuloso que en esta clase de achaques literarios era el tal poeta; y baste tan sólo hacer notar que lo que se propuso fué dar ocasión y motivo para que Meyerbeer encajase allí y diera como nuevo un género que en gran parte había servido ya, y no quería, con razón, que se le apollillase en sus arcas; pero como el músico no podía resistir á su natural tendencia á lo serio y grandioso, y el poema, con sus ribetes de sal cómica, era hartó endeble, el resultado fué que, como afirma un docto maestro, Meyerbeer hiciera un marco pesado y recargado de adornos para una pintura hartó ligeramente bosquejada.

Y he aquí, á mi ver, el pecado original de *La Estrella del Norte*, causa no sólo de los encontrados juicios que de ella se han hecho, sino de que, á la larga, haya sido la

obra que menos ruidosa acogida ha tenido entre las que escribió el inmortal maestro, á pesar del grandísimo éxito alcanzado cuando fué oída por vez primera. Ni el carácter ni las tendencias de Meyerbeer eran propios para un género en que la *vis cómica* debe rebosar en todas partes y á cada momento; así es que, á pesar de los marcados esfuerzos que hace para que en su música resplandezca la ligereza y la gracia, la garra del león (como de Beethoven se decía) asoma á cada paso; el hombre serio y reflexivo se muestra, y sin gran trabajo se descubre el *parti pris* (como dicen los franceses) en lo cómico, y que su risa carece de la espontaneidad y la franca alegría que tiene la de Rossini y el mismo Auber.

Esto no quita que en ocasiones el genio y el talento se sobrepongan á todo, y que el gran maestro escriba trozos admirables en el género que con la ópera de que hablo abordaba por vez primera, como son, entre otros que pudieran citarse, la canción de la infantería, la de las vivanderas, el precioso terceto en la tienda de campaña, las estrofas de Prascovia en el último acto, y aun la romanza de Pedro, que las precede, de hermosa sencillez y esencialmente melódica; pero el tinte general de la obra resulta (dicho sea con todo el respeto y profunda admiración que á Meyerbeer son debidos) un tanto pesado y ruidoso, siendo ésta la única obra de tan preclaro genio en que, aspirando á lo grandioso (que de tan portentosa manera había mostrado en la conjuración de *Los Hugonotes* y en la coronación de *El Profeta*), el resultado no correspondiera ni á sus deseos ni á sus esfuerzos. Dicho se está que me refiero á la escena final del segundo acto, en situación sobrado parecida á la que se presenta al espectador á la vista de Munster, en la última de las óperas que acabo de citar, y en la cual, después del momento en que Pedro sofoca la rebelión que comenzaba á arder entre sus tropas (hermosa página digna del gran maestro), aquel himno que se oye en las voces y en la orquesta (que, como antes indiqué, es una antigua y popu-

larísima marcha prusiana), y lo que las diversas bandas militares tocan, no produce, ni con mucho, el efecto que su autor se propusiera al escribirlo. Trabajo soberano, verdadero *tour de force* de ciencia y de arte, es para llenar de admiración al que, con la partitura delante de sí, vea cómo la orquesta y los coros pueden estar en la tonalidad de *si bemol*, mientras la charanga de uno de los regimientos toca en *mi bemol*, y la banda de otro (compuesta de requintos, flautas y clarinetes) en *re menor*, y que todo marcha, digámoslo así, de frente sin choques ni grandes disonancias, pero al propio tiempo sin alcanzar en el conjunto, que resulta más ruidoso que bello, la grandiosidad deseada y esperada.

Si del juicio á vuela-pluma que á usted hago de lo más saliente de *La Estrella del Norte* descendemos, como es natural que usted lo exija, á su interpretación en el teatro de la Plaza de Oriente, pocas palabras me bastarán para comunicarle mis impresiones. El papel de Catalina fué escrito, en su mayor parte, para la Jenni Lynd, en *El Campo de Silesia*, y dadas las condiciones excepcionales que dicha artista tenía, se comprende que Meyerbeer le erizara de dificultades de cierto género, que aquélla, dicen, salvaba con maestría incomparable. Esto supuesto, baste decir que la Sra. Gárgano lo ha interpretado discretamente, y que en más de una ocasión ha merecido los aplausos del público, cuyas simpatías tiene conquistadas hace tiempo. También los han obtenido la Srta. Pérez (Prascovia); el Sr. Uetam (Pedro), algo corregido en esta obra de ciertos amaneramientos que el vulgo aplaude y la crítica imparcial no puede aceptar como buenos, y el Sr. De Lucía (Menzikoff), artista cuyos adelantos consig-no con la mayor complacencia, mereciendo, por último, especial mención el caricato Sr. Baldelli, que ha dado gran relieve (como él sabe hacerlo) al grotesco personaje de Gritzenko. La orquesta, dirigida por el inteligente Mancinelli, muy bien, así como los coros; las bailarinas, hechas unos reclutas en el primer mes de instrucción, y

la escena servida como debiera estarlo en todas las óperas que allí se cantan.

Y he aquí cuanto tenía que decir á usted sobre el regio coliseo, y en especial sobre *La Estrella del Norte*, de la cual—y vaya esto como última palabra de la presente epístola—cuentan que Rossini decía, después de enumerar las magnificencias que encierran las partituras de *Roberto*, *Los Hugonotes* y *El Profeta*: «¡Qué desgracia es que Meyerbeer tenga un hijo que se haya dedicado á componer óperas cómicas!»

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Enero 1888.)

## XCI

### LA PATTI

Pío lector: Andaba yo estos días un tanto cabizbajo y pensativo, pensando cómo te daría cuenta de las representaciones de la Patti en el Teatro Real, dado que mis achaques no me habían permitido asistir á ellas, cuando se me vino á las mientes ir á ver á un antiguo amigo mío, diplomático en la escala de reserva, y á quien suponía yo retenido en casa por sus dolencias.

Hícelo así, y no bien hube entrado en su despacho, donde le encontré arrellanado en una butaca, entregado á la lectura del *Times*, una de sus pasiones predilectas desde que, cuando era mozo, emprendió la carrera á que había consagrado su existencia, y cuyos recuerdos evocaba á cada paso: «Bien venido, señor crítico—me dijo, dejando caer al suelo aquella sábana de papel.—¿Le parece á usted bien tenerme tan olvidado y no dar señales de su existencia ni siquiera por escrito? Pase el que haya tardado tanto tiempo en venir á casa de quien de veras le quiere; pero eso de que no haya escrito una línea sobre el acontecimiento musical del día, la aparición de la Patti en nuestro gran teatro lírico, eso no tiene disculpa. A menos—añadió—que usted diga lo que mi antiguo amigo D. Juan Nicasio Gallego á un poeta que se le quejaba porque le oía sin chistar un poema que estaba leyendo: «¿Y usted cree que el silencio no es una opinión?»

Disculpé como pude mi tardanza en verle; y en cuanto á las vacaciones en que *a fortiori* tenía mi pluma, le

hice ver la situación en que me encontraba, y había sido causa de que no me hubiera sido lícito afrontar las suaves brisas que del Guadarrama vienen directamente á acariciar á cuantos entran y salen en el coliseo de la Plaza de Oriente.

—¡Alto ahí, señorito!—exclamó, interrumpiéndome bruscamente.—Más años tengo yo que usted, y más achaques también, y, sin embargo, en las grandes ocasiones hago caso omiso de todo, y voy donde mis aficiones artísticas me llaman, con el mismo entusiasmo que podría hacerlo en los tiempos en que era pisaverde. Y en prueba de que digo verdad, aquí me tiene usted, que estos días he roto con mi antigua costumbre de no salir de casa en las noches de invierno; he dado punto á la partida de *whist* que en este mismo cuarto tenemos unos cuantos compañeros de carrera; y arrebujaado en mi gabán de pieles, me he ido al teatro, y allí he permanecido, á pie firme, hasta que la orquesta ha dado el último acorde.

No ve con menor regocijo el náufrago la tabla que ha de salvarle, que yo oí estas palabras. Los informes de aquel hombre podían sacarme del compromiso en que me encontraba; y aunque de ellos tuviera que hacer alguna resta, por el apego que era natural tuviese á las cosas de su tiempo, los continuos viajes que había hecho á diferentes cortes de Europa, cuando en ellas brillaban, con harta más abundancia que al presente, artistas de primer orden; su continuo trato con ellos, y hasta los conocimientos musicales que en sus juventudes adquirió en la Academia que por entonces tenía en Madrid el coronel retirado D. José Reat, y que le valieron el ser uno de los socios más influyentes del antiguo Liceo, le habían dado cierta serenidad de juicio y cierta imparcialidad que, si siempre es buena, es de todo punto necesaria é indispensable en las Bellas Artes, donde el apasionamiento es factor no pequeño, aun en aquéllos que á toda costa quieren huir de él al emitir sus opiniones.

De aquí el que á renglón seguido disparase á mi interlocutor la siguiente interpelación *ad hominem*:—Puesto que ha sido usted más valiente que yo, ¿quiere usted decirme, en puridad, qué tal se ha portado, artísticamente se entiende, la Patti en las funciones en que la ha oído, y qué juicio ha formado usted de esa artista excepcional, como la califican los carteles que todos hemos leído?

--Con mucho gusto—me contestó, arrellanándose en la butaca y tomando un aire solemne como si fuera á tratar algún punto internacional de la más grave importancia.—Y ante todo, debo decirle que ese calificativo de los carteles no le puedo admitir sin hacer algún distinguo. Si se dijera que la Patti (á quien oí por vez primera en Puerto Rico el año 1858, cuando era muchacha, y donde la llamaban la Malibrán de doce años) ha tenido una voz verdaderamente excepcional, por su timbre, su extensión, lo seguro y perfecto de su afinación, y la portentosa agilidad con que la manejaba, al punto de que podía decir, con un poeta de la vecina tierra:

*Mon père était oiseau, ma mère était oiselle,*

que nuestro amigo Zorrilla expresó también de parecido modo en no sé cuál de sus innumerables composiciones poéticas, estaríamos conformes. Y tanto—añadió,—que si bien no podría aplicarse á ella, al pie de la letra, la que Mme. Girardin decía en mis tiempos de la Alboni: *C'est un éléphant qui a avalé un rossignol*, porque la graciosa y gentil figura de la diva nada tiene que ver con la escultural y más que un tanto abultada presencia de la que más tarde se ha llamado Condesa de Pépol, no me queda duda que nuestra compatriota se tragó también un pajarito de la misma estofa, según lo admirables que eran, y aun hoy lo son, en lo que le es dable, sus trinos y gorjeos. Pero, respetando el parecer de las gentes, para aplicar ese calificativo á la palabra artista, en la ver-

dadera y genuína acepción de esa palabra, se necesita algo más, que no tengo para qué decir á usted, porque sabido lo tiene hace tiempos, y aun, si mi memoria no es infiel, ha escrito de completa conformidad con mis ideas. Bien que, prescindiendo de entrar en lo que un sabio tal vez llamaría disquisiciones estéticas, para demostrarle el fundamento de mi opinión me bastaría y sobraría el traerle á la memoria (aunque dicen que toda comparación es odiosa) el recuerdo de cantantes de otros tiempos, que no porque se hicieran pagar menos sus puntadas, dejaban, en mi humilde concepto, de valer más.

—Pues ánimo y á ello,—le dije, no sin el temor de que su relato se alargara, y al fin y postre me quedase á media miel de las noticias frescas y recientes que yo le había pedido.

—¡Ay, amigo mío!—me respondió el buen anciano, lanzando un suspiro que, piadosamente pensando, creí ver flechado á su ya amarillenta y arrugada fe de bautismo.—Ustedes, que no son viejos, atribuyen el menor entusiasmo que nosotros sentimos por los artistas que les arrebatan hasta el delirio, á achaques de la vejez, y á la manía que todo el mundo siente por lo que causó sus delicias en los juveniles años. Pero ¿me querrá usted decir, y vaya de ejemplo, qué efecto puede causar una ópera en que descuella, como ahora sucede la mayor parte de las veces, un solo cantante, y los demás no hacen otro papel que el de satélites mejores ó peores del tal astro, al que ha oído el *Otello* al célebre Manuel García y á su hija la Malibrán, y al que, estando en la Legación de Londres el año 1849, asistió al festival de Birmingham, donde la Sontag, ya condesa Rossi, se despidió del público inglés para emprender un viaje á los Estados Unidos, del cual no había de volver, cantando *Le Nozze di Figaro* en unión de la Grissi, la Alboni, Mario, Lablache y Tamburini? Y si del conjunto pasamos á las individualidades, ¿qué quiere usted que le diga? Yo he oído á la Pasta, la

gran intérprete de Bellini, aquella de quien decía Talma que «para lo que él hubiera necesitado un año de estudio, ella lo improvisaba y adivinaba,» y aún me acuerdo de las lágrimas que arrancaba, y no vaya usted á tomarlo á broma, en la *Ombra adorata aspetta*, de Zingarelli, en el *Romeo e Giulietta*. ¡Aquello sí que era realizar el bello ideal del arte, que es más aún conmover que deleitar! He alcanzado, aunque poco, á la Malibrán, que á una voz prodigiosa y una belleza sin rival, reunía un instinto y un talento de primer orden, y que con arte mágico así interpretaba la picaresca Rossina, siendo el encanto de los que la oían, como la inspirada Norma ó la trágica Desdémona; y conservo entre mis papeles viejos un artículo en que, hablando del *Otello*, se decía con harta verdad de nuestra compatriota: «Todo lo que el corazón encierra de amargos y dolorosos recuerdos; todas las angustias y el terror que puede haber en el alma; todo lo que hay de profundamente desgarrador en esta lamentación shakesperiana, todo lo realiza, idealizándolo, la Malibrán.» Y aún me acuerdo de la famosa noche del invierno de 1835, en que estrenó los *Puritanos* la Grissi, una de las últimas y también de las más verdaderas encarnaciones del arte: aquello fué el delirio. Bien es verdad que pocas reunían como ella, á una belleza escultural, una voz argentina, un dominio tan absoluto sobre su garganta, un modo de sentir tan apasionado y un método más puro y más clásico.

—Yo también oí á la Grissi en nuestro Teatro Real; pero ya no era la sombra de tal cual usted la pinta y la fama decía de ella.

—Y no vaya usted á creer—se apresuró á decir, como si temiese que yo tratara de cortarle el hilo de su discurso,—que fueran sólo las que he mencionado las únicas estrellas de primera magnitud que he podido contemplar en los horizontes del arte. Aquí donde usted me ve, he oído también á la Falcón, para la cual Meyerbeer escribió la Alice del *Roberto* y Halevy la Rachel de su *He-*

*brea*; á la Paulina García, que ha sido la mejor Fides del *Profeta* que se ha conocido; á la Victorina Stolz, que de humilde planchadora, merced á las lecciones de Choron, llegó á alcanzar la gloria que todos sabemos, y fué la primera intérprete de la Leonora de *La Favorita*; á la Frezzolini, que gracias á los consejos del hoy viejo Ronconi, se elevó á grande altura, y en la *Lucrezia* estaba incomparable; á la Persiani, hija del famoso Tachinardi, que siendo el bello ideal en el canto *leggiero*, sabía, sin embargo, excitar el entusiasmo por la verdad de la expresión y lo conmovedor de su acento; he visto á la Alboni, que antes nombré, de cuya voz decía un crítico de por entonces que no era posible pintar aquel órgano vibrante, puro y cristalino, que á la fresca de la juventud añadía el que se insinuaba al corazón con acentos de encantadora ternura, y hablaba al alma con un lenguaje elevado y lleno de nobleza; á la Miolán Carvalho y á la Cruvelli, para las cuales, respectivamente, escribieron Gounod su Margarita del *Fausto*, y Verdi la Elena de *Las Vísperas Sicilianas*; y por último, quisiera yo que hubiera usted oído á la Nilsson, cuando estaba en el apogeo de su gloria artística, cantar, de la manera maravillosa y magistral que lo hacía, *Il Flauto magico*, con todo aquel cortejo de *fa* sobreagudos que Mozart escribió para la Aloisia Weber.

Aproveché la parada que mi interpelado hizo al terminar aquel desfile de notabilidades, para ver de traerle al punto concreto que yo deseaba aclarar, diciéndole que no veía del todo clara la consecuencia que quería deducir de cuanto había relatado.

—¡Pues medrados estamos, hombre de Dios!—exclamó, dando un puñetazo indigno de sus habituales comedimientos diplomáticos.—Pues todo eso quiere decir (ya que, ó no lo entiende usted, ó no quiere entenderlo), que yo, que he visto, oído y contemplado todas esas gentes, no he podido sentir por la Patti esa admiración que en ustedes, y para ser justo en el mundo entero, ha causado

y creo que causa aún esta diva. Y la razón es muy sencilla: yo he podido comparar, y ustedes no; y de aquí que, sin faltarles razón para lo que hacen y dicen, á mí me sobre para proceder y juzgar de diferente manera. Mire usted—añadió,—todas esas cantantes que le he nombrado á usted, á las cualidades más ó menos excepcionales de su garganta, reunían un profundo sentimiento del arte, gran pasión en la manera de decir, y claro se está que brillaban como se merecían en la música dramática; y esto es lo que precisamente no encuentro yo que reúna la Patti, á la altura de su fama y de sus merecimientos. Y que no voy descaminado, se lo voy á usted á probar en breves palabras. En el relato que le he hecho, usted ha visto que varios de los maestros más renombrados han escrito *ad hoc* varios papeles de sus óperas para determinados cantantes: ¿quiere usted decirme quién lo ha hecho para la Patti?

—Pero, hombre—exclamé,—si cuando ésta empezó á brillar en el mundo, Rossini estaba ya reducido al silencio que años antes se había impuesto, y Donizzetti y Bellini habían muerto...

—Y Meyerbeer, Sr. D. Interrupciones, ¿no andaba por el mundo? Y Wagner, ¿no escribía para la Materna? Y Gounod, y Ambrosio Thomas, y Flotow, si hubieran querido, ¿no habrían compuesto sus óperas viendo en ella la realización del ideal de sus creaciones? No, amigo, no es eso: es que, valiendo mucho, no les servía para el caso. Nadie como yo, créame usted, ha admirado á la Patti; pero, sea por mi idiosincrasia ó porque con los años el corazón va endureciendo su costra, lo cierto es que el canto de esa *prima donna* no ha logrado conmoverme, y sospecho yo que á aquellos padres graves les ha de haber pasado algo parecido. Por lo demás, ¿quién le niega á usted que ha sido la Patti un verdadero prodigio de la naturaleza? No olvidaré jamás aquellas escalas cromáticas, verdaderas espirales que ascendían y bajaban de modo maravilloso; aquellos sonidos agudísimos que

atacaba con pasmosa seguridad; aquella afinación perfecta; aquellos *staccati* en que centelleaban las notas como chispas de brillantes; aquellos trinos perfectísimos y como hoy no se oyen, y aquella gracia en el decir que tanto encanto causaba, justificando el que la llamaran el ruiseñor del Mediodía, á la manera que los norte-americanos habían bautizado, con harta razón, á la famosa Jenny Lind con el sobrenombre de *The North's Nighthingale...*

—Pero, ¿y ahora?—le pregunté, asustado de verle en camino de otra digresión histórica.

—Ahora, amigo mío, y con harta pena se lo digo, puede aplicarse á nuestra compatriota lo que de la Pasta se dijo en sus tiempos: «Es un rayo de sol al ponerse el astro.» Tal me ha parecido, y bien quisiera, se lo aseguro, haber formado otra opinión. No busque usted ya en ella aquellas cristalinas notas agudas: se fueron, y no seguramente para hacer lo que las golondrinas del pobre Becquer, y hasta el punto que muchas de las piezas ya no las canta en la *tessitura* en que están escritas, sino que es preciso transportarlas más bajas; su voz ha disminuído de volumen, y en más de una ocasión, sea que las fuerzas le falten, ó que lleve al exceso una prudente reserva, la orquesta la domina y no se la oye lo que necesario fuera; y por último, en la afinación deja no poco que desear. Agregue usted á esto la manía, que no ha perdido ciertamente, de no querer ensayar, como si de este modo fuera posible conseguir siquiera una perfección relativa en la interpretación de cualquiera obra ó trozo musical, por sabido que sea, aun contando con gente tan avezada como la orquesta y muchos de los cantantes del regio coliseo, y dígame usted si es posible que se obtuviera un resultado que correspondiese á la altura y á la nombradía de la Patti. De aquí el que, salvo en determinados momentos, no haya arrancado esos aplausos espontáneos que nacen del entusiasmo, ni en *Linda de Chamounix*, ni en la *Traviata*, ni en *Crispino*

*e la Comare*, ni aun en el mismo *Barbero de Sevilla*, que es uno de sus caballos de batalla, y que en el *Rigoletto* las cosas anduvieran algo peor.

—¿De modo que usted cree que en toda su corta campaña la fortuna no le ha sido propicia?

—Yo no he dicho semejante cosa—replicó malhumorado mi interlocutor,—ni usted habría sacado tal consecuencia si hubiera tenido la bondad de no interrumpirme. Lo dicho, dicho está; pero me quedaba por añadir que el último día la aparición de la diva en la escena del regio coliseo fué una función de desagrazios al público, que, á decir verdad, en no poca parte se hallaba algún tanto amostazado. En esa ocasión, el rayo de sol de que antes le hablaba á usted brilló con más fuerza, disipando las nubes, y dentro de lo que la destructora mano del tiempo no ha impreso aún su huella, la Patti estuvo á grande altura (aunque aquejada de la comezón que siempre ha sentido de permitirse cortar ó alterar, y á veces no con el mejor gusto, lo escrito por los autores), sobre todo en el aria de la locura de la *Lucía* y en el vals de *Dinorah*, en el cual hizo una *fermata* deliciosa, acompañada de la flauta, y en el *Baccio*, de Ardití, que canta de un modo estupendo, donde mostró su valer, trajo á la memoria sus buenos tiempos y excitó el entusiasmo del público, aun de aquellos recalitrantes menos dispuestos á mostrarla sus simpatías.

—¿De modo que hasta cierto punto se justifica el que, siendo hoy la única que tiene tanta fama, no peque de módica en lo que se hace valer?

—Con decir á usted, amiguito, que ahora y siempre he negado que haya habido ni exista cantante alguno que merezca esas recompensas que piden, ni mucho menos, queda usted contestado. Por lo demás, yo no les critico: si hay quien se las dé, hacen perfectísimamente en exigir las y en cobrarlas. Pero por lo que hace á la Patti, mucho me temo que no pasen muchos años sin que la veamos gozando de los recuerdos de pasadas glorias en

su magnífico castillo de Graig-y-Nos, y quiera Dios que no la lleve allí algún desengaño sufrido en la escena; porque, amigo mío, en la larga vida que llevo, tengo aprendido que pocas cosas hay más difíciles que estas dos: aguardar con calma los políticos y retirarse á tiempo los artistas.

Una furtiva mirada que á renglón seguido echó al reloj que tenía sobre la chimenea, me hizo comprender que mi visita no le había parecido de médico, y tal vez estaría pesaroso de haberla provocado. *Incontinenti* me levanté, dándole gracias por el buen rato que me había hecho pasar.

—No hay de qué,—me respondió con cortesía verdaderamente diplomática.

—Sí, y mucho,—me apresuré á replicarle.

—Me ha contado usted cosas que no sabía, y, sobre todo, me ha hecho el artículo que yo pensaba escribir para *La Ilustración*.

(*La Ilustración Española y Americana*, 29 Febrero 1888.)

## XCII

### CANTOS Y BAILES POPULARES DE ESPAÑA

(coleccionados por D. J. Inzenga)

No hace mucho tiempo que, *puesto ya el pie en el estríbo*, no, á Dios gracias, para emprender el camino para el cual se preparaba Cervantes al escribir estas palabras, sino otro menos expuesto á contingencias, y por estos mundos, llegó á mis manos el primer cuaderno de la obra que ha escrito el maestro Inzenga, con el título de *Cantos y bailes populares de España*.

Aun cuando dicho se está que me faltaban el tiempo y el reposo necesarios para hacer un estudio á conciencia de dicho libro, no pude resistir á la tentación de hojearle, y la rápida lectura que *a fortiori* hice de él, me dió á conocer desde luego su valor é importancia, así como el señalado servicio que su autor prestaba al arte patrio coleccionando con esmero las melodías y cantares típicos de nuestro pueblo, y realizando de paso los deseos que años há expresaba el sabio é inolvidable Eslava en la *Gaceta musical de Madrid*, al estampar en ella las siguientes palabras: «La música popular es un ramo muy importante del arte, y merece que sobre él se hagan investigaciones históricas, que no podrán menos de interesar á todos los amantes del arte músico español.»

Vuelto á mis hogares, el libro de que hablo ha sido, como no podía menos, una de mis primeras y preferentes lecturas, sacando de ellas en consecuencia que no había pecado de aventurado ni de ligero al calificarlo de

la manera favorable que lo había hecho, y que bien merecía el que diera cuenta de mis impresiones á aquellos lectores de *La Ilustración* á quienes interesare, ó por lo menos no fuese indiferente, todo lo que pueda redundar en honra y gloria del arte músico nacional. Y esto supuesto, vamos al asunto.

En el discretísimo prólogo que al frente de su curioso *Cancionero popular* escribió mi malogrado amigo Lafuente Alcántara, reconocía éste que la poesía del pueblo español, poesía natural y espontánea que brota sin esfuerzo y se mantiene y propaga en esferas desdeñadas de los eruditos, sin que por eso sea menos digna de atención y estudio, es un riquísimo tesoro como ninguna otra nación puede vanagloriarse de poseerlo. Obra de un ingenio desconocido y siempre oculto, pero el más fecundo de los ingenios, los ligeros y agradables cantares que la forman son genuína manifestación, dice, de sus sentimientos más íntimos, ya melancólicos y vagos, ya placenteros y festivos; reflejo unas veces de esperanzas halagüeñas ó de gratas sensaciones, á veces expresión de la más honda amargura y del más cruel desengaño.

Tal puede decirse también, con la misma copia de razones y sin temor de pecar de exagerado españolismo, respecto de la música. Nuestros cantos populares, como asienta el erudito Barbieri, y copia el Sr. Inzenga en su bien escrita *Introducción* á la obra objeto de este artículo, son la expresión más bella del arte natural (digámoslo así), el más espontáneo y puro lenguaje del sentimiento representado por la melodía, que es el alma, el *sine qua non* del arte de la música; á lo que se añade, como atinadamente hace observar aquel maestro, verdadera autoridad en la materia, que este lenguaje tiene el privilegio de ser el único verdaderamente universal, como puede probarse, dice, con facilidad, sin más que recordar el hecho notorio de que las canciones populares más características de cada nación son igualmente aplaudidas en toda Europa, ya sean cantadas en su primitiva sencii-

llez, ó ya con los adornos de una armonización más ó menos complacida.

A estas consideraciones, que por sí solas bastarían para demostrar el mérito intrínseco de la colección del Sr. Inzenga, y para justificar los plácemes que por ello merece, hay que agregar la índole de este importante ramo del arte, base y asiento de todos los demás que se han ido desarrollando en el transcurso de los tiempos.

Aun dando de barato que sea más poética que exacta la frase de Chateaubriand: «primero cantaron los hombres, y luego escribieron,» es lo cierto que muchos de los primitivos cantos populares han sido los depositarios de los más caros recuerdos y de las acciones más gloriosas, así como el que, merced á ellos, se ha debido en gran parte el que no cayeran en lamentable olvido ni las conquistas ni el recuerdo de las antiguas creencias, y que, aun dada la alteración que naturalmente han debido sufrir al pasar de boca en boca y de generación en generación, sean en su letra y en su música el más puro reflejo de la nacionalidad, de las costumbres y hasta de los usos y tradiciones de cada país, dado que, como afirma un autorizado escritor, el pueblo no puede estar sin poesía, y necesita cantar y alegrarse en sus fiestas, así como celebrar á sus héroes y los sucesos que fijan su atención é influyen en su suerte.

Prueba de ello es el que, como afirma Boccardo, en los Alpes helvéticos, cuyas canciones, como las nuestras, tienen un carácter verdaderamente primitivo y original, los niños canten todavía una antiquísima balada que cuenta el primitivo origen de los habitantes de aquellas montañas; que entre los slavos, los cantos populares reemplacen con frecuencia á los libros, y sean para las clases bajas la tradicional narración de su historia, y que Inglaterra conserve aún en su primitiva pureza la balada de *Sven de Rosemmar*, y Escocia los cantos nacidos en sus guerras del *Clan* y de los tres reinos.

En cuanto á que la música popular dé la medida del

carácter del pueblo, revele el modo de ser de éste, y lleve el sello de cuanto más íntimo é individual hay en el hombre, mostrando de modo claro los sentimientos y tendencias de cada nacionalidad, es tan innegable, que sería tarea ociosa detenerse largo tiempo en probarlo. Por escasa práctica que se tuviere, por someros que fuesen los conocimientos músicos y el sentimiento artístico del que quisiera aseverar esta afirmación, no habría de costarle gran trabajo el conseguirlo. ¿Quién no distingue la animada *tarantela* ó las canciones que entonan los *lazzaroni*, los transtiverinos, el gondolero de Venecia como el pescador de Sorrento, en que todo respira vida, y donde la melodía, la gracia y el sentimiento rebosan por doquier, del *lieder* alemán, que trae á la memoria el recuerdo de los *meistersinger*, y en el cual hay un fondo de tristeza y melancolía que muestra bien á las claras que no ha nacido al calor del ardiente sol de la bella Nápoles, ni bajo el reflejo de las doradas cúpulas de San Marcos, en la ciudad de los Dux, alumbradas por el espléndido crepúsculo de una tarde de primavera, sino bajo las pesadas brumas del cielo del Norte, ó á la vista de las verdosas y tristes aguas de sus mares? Y esto mismo cabe decirlo de las *doinas* de la Moldavia, de los llamados cantos de dolor de la Valaquia, de las danzas y de la música del pueblo húngaro, de las *sagas* de los escandinavos, de las *runas* de los habitantes de la Finlandia, de la *dunka* y de las demás melodías populares rusas que Glinka y Rubinstein no han vacilado en transcribir á sus obras; de los himnos guerreros de Inglaterra, de las melodías populares de Dinamarca, Suecia y Noruega, cuya letra y cuya música, al decir de un autor, transmitida de una á otra edad en toda su sencillez primitiva, sirven aún de alivio al trabajo en las largas veladas del invierno, y, por último, para no amontonar más citas, del *Kuhrein* ó *Ranz des Vaches* de las montañas suizas, una de cuyas primitivas y más típicas melodías implantó Rossini, de modo magistral, ya íntegra, ya en fragmen-

tos, en su inmortal *Guillermo*, como á su tiempo lo demostró en un curiosísimo folleto el erudito belga Vander Straten. Todas tienen un perfume característico; todas muestran la atmósfera en que nacieron; todas, en fin, revelan, repito, el carácter y modo de ser del pueblo que las canta, y con ellas consuela sus penas ó da rienda suelta á la alegría que rebosa en su alma.

Y de propósito nada he dicho especialmente de nuestra música popular, dejando al curioso que quiera enterarse lea la *Introducción* con que, según he dicho, da comienzo á su loable trabajo el Sr. Inzenga, así como el largo é interesante capítulo que consagra á los cantos y bailes gallegos, cuya música es parte esencial del libro. En la primera observará, con su entendido autor, la múltiple diversidad de formas de nuestros cantos populares, y cómo cada región y cada provincia ha conservado los suyos propios y especiales. Notará asimismo en ellos rasgos característicos de su remoto origen, y cómo la influencia céltica, griega y fenicia se siente, ya en el zortzico vascongado, ya en algunas danzas del Pirineo, ya en la misma *jota*, siguiendo en esto la autoridad de Estébanez Calderón, ya en algunos cantares de la provincia de Tarragona; hallará en la misma Cataluña restos de las trovas de sus antiguos poetas provenzales; sentirá bullir en los *polos*, *jácaras* y *cañas* de Andalucía, las zambras moriscas; verá la influencia de la Iglesia y de sus cantos litúrgicos en la tonalidad de muchas canciones, como ya antes lo había observado Eslava, y hasta creará hallar vestigios de la danza *pirrica*, descrita por Homero, en la *muñeira* que, con gran contentamiento de los paisanos de la tierra, se baila en las famosas romerías de Galicia, ó cura la nostalgia del natural de aquellos valles á quien los azares de la suerte han separado del suelo que le vió nacer. En la segunda, ó sea en la *Descripción é ilustraciones de los cantos y bailes gallegos*, el lector se enterará con fruición de lo que es esa *muñeira* tradicional y típica; de aquella otra que los

gallegos, vencedores de los franceses, entonaron al entrar en el castillo de San Payo, ganado gracias á su astucia, al par que á su denuedo y valor; sabrá lo que son las famosas *alboradas*; estudiará el tipo del gaitero, verdadero *Deus ex machina* y alma, por decirlo así, de todas las fiestas y romerías, como gráficamente lo califica el Sr. Inzenga; verá qué especie de bailes son el *Maneo*, la *Penla* y el *Contrapaso*; lo que son los *Cantos de Cuna*, el *Cantar d'o Pandeiro*, el canto en la *fiada* y la *Pansoliña de Nadal*, y, por último, lo que es el famoso *A-la-lá* y el *Ataruto* ó *Ataruxo*, llamado *Irriçin* por los vascos, y en la Mariña, *Assuare*.

Y por cierto que al llegar á este punto paréceme que no estará fuera de propósito hacer, como dice la gente sabia, una disquisición, siquiera sea brevísima, que me ha sugerido la lectura de un texto del Sr. Varela Silvari, que en la *Introducción* á que vengo refiriéndome se cita. Atribúyese en él, como origen del grito ó alarido que acabo de mencionar, el que los brigantinos, primeros pobladores de Galicia, se reunían por las noches en el *lubre* (especie de bosque sagrado) para elevar sus preces al cielo y saludar con sentidas plegarias al astro luminoso por la luz que les concedía en medio de las tinieblas, concluyendo, al cabo de largo tiempo, con un grito particular y prolongado, semejante al del gallo cuando anuncia el alba. Sin aceptar ni negar la verdad de este aserto, recordaré, sin embargo, un hecho que Boccardo cita, si bien guardándose de aseverarlo de una manera rotunda. Cuenta éste que allá en el siglo xvi, un viajero recogió en el Brasil una especie de salmodia que todo indiano debía saber como fórmula principal de su religión, la cual no se cantaba sino cuando, reunidos en asambleas, celebraban la fiesta de sus antepasados, la cual consistía en danzas y gestos, mientras las mujeres cantaban una lúgubre canción, á cuyo fin todos se reunían en coro, diciendo con lastimera y prolongada voz: *¡hua... he, hua... hu... hal...* expresando con este prolongado

grito el dolor de haber perdido á sus mayores y la esperanza de volverlos á ver el mejor día. Ahora bien: ¿cuál será el lazo de unión entre este alarido y el que tan á menudo se oye en nuestras montañas de las provincias del Norte y del Noroeste? A los aficionados á la Arqueología musical que lo adivinen, así como el por qué de la semejanza que á no dudar existe entre los *verzolaris* vascongados (que sabido es son poetas improvisadores que á menudo dicen sus versos en un tono parecido al que debían usar nuestros antiguos juglares), con la costumbre que dice Larrouse existe aún entre los pastores macedonios que, como los de Teócrito, son diestros en cierta especie de torneos de improvisación de canto y música, á los que se entregan con frecuencia.

Volviendo al objeto principal de este artículo, añadiré que los cantos populares insertos en el cuaderno de que vengo hablando, pertenecen todos á Galicia, y son en número de cuarenta y dos, de los cuales ya he apuntado los principales. Para reunir tanto éstos como los de las demás provincias que el Sr. Inzenga tiene en cartera todavía, y han de ir sucesivamente publicándose, ha acudido su inteligente colector á las mejores fuentes. Puesto que del pueblo se trataba, al pueblo ha acudido, y, como dice, ha interrogado á la gente vieja, ha asistido á fiestas y romerías, teniendo como sus más constantes colaboradores (aparte de no pocos maestros y aficionados que le han prestado su concurso, y cuyos nombres cita) las gentes de los barrios bajos, los mayores, los marineros, los gaiteros, los ciegos y los *cantaores* andaluces; en suma, aquéllos en donde podía y debía encontrar en toda la posible pureza el caudal que buscaba, y que sin duda ha atesorado para salvarlo de una ruína más ó menos inmediata.

Por lo que hace á la publicación de los que tengo á la vista, y de los que más tarde han de ver la luz pública, el Sr. Inzenga declara que en aquellos cantos que desde remoto origen tienen su acompañamiento tradicional y

propio con instrumentos especiales, ha procurado imitar éstos todo lo fielmente que le ha sido posible al trasladar aquél al piano, conservando sus extraños acordes y su picante ritmo; respeto á todas luces plausible, pues que de otro modo hubieran perdido su carácter, desnaturalizándose y convirtiéndose en melodías más ó menos agradables, pero no tales cuales el pueblo español las siente y canta.

En algunas, no en todas, de aquellas otras que no tienen acompañamiento alguno conocido, y que, valiéndome de una frase vulgar autorizada al presente dada la materia de que se trata, se cantan á palo seco, el Sr. Inzenga las ha armonizado, si bien, dice, procurando que dicha armonización sea siempre sencilla, tonal y dentro del carácter ya sentimental ó alegre de los cantos. Como el mismo Sr. Inzenga da á entender, más artístico hubiera sido dejarlos en su natural sencillez, por la misma razón que transcribe de la renombrada autora de *Fabiolita*: que «en la música y poesía popular es tanta su espontaneidad, que es como las mariposas, en las que al menor contacto pierden el polvo que tan divinamente colora sus alas;» pero aparte de que el rígido erudito puede hacer caso omiso, si quiere, del acompañamiento, disculpable es que un maestro compositor como el de que se trata, siguiendo el ejemplo de algunos coleccionistas extranjeros, haya querido prestar el concurso de su talento de compositor, para «no privar, como dice, á los aficionados del inmenso placer de colocar sobre su piano este precioso ramo de variadas flores, y poder aspirar de continuo el oloroso perfume de la que sea más de su agrado.»

En suma: el Sr. Inzenga ha prestado un verdadero servicio al arte patrio coleccionando, comentando é historiando nuestra música popular. Su obra, bellamente editada por cierto por la conocida casa de Romero, de esta corte, será un arsenal valioso para aquellos compositores que, siguiendo el camino gloriosamente iniciado

y emprendido por el más popular de nuestros maestros, vean en la música del pueblo el germen de la ópera española; y para los amantes de los recuerdos y las tradiciones de su patria, un libro de gran solaz y entretenimiento, no siendo aventurado el decir que en la biblioteca de todo hombre estudioso y erudito, al lado del *Cancionero popular* de Lafuente Alcántara, tan buscado ya por los bibliófilos, figurarán dignamente *Los cantos y bailes populares*, objeto del presente artículo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Septiembre 1888.)

## XCIII

### LAS OBRAS DE J. B. COMES

(colectadas por D. J. B. Guzmán)

En el capítulo que á los progresos del arte en España durante el siglo xvi consagra Burney en su *Historia general de la Música*, escrita á fines del pasado siglo, después de lamentarse al ver que los españoles habían sido colocados entre los músicos de la citada época en un lugar inferior al que en realidad debían ocupar, y de culpar de ello á los que habían creído que Morales era el único músico práctico, de un mérito eminente, y Salinas el único teórico, á su vez, que nuestra patria había producido por entonces, añade: «A la verdad, ignoramos en cierto modo el estado de la Música en el interior de dicho reino durante aquel período; mas á juzgar por los artistas que proporcionó á la Capilla del Papa, tanto compositores como cantores, debemos persuadirnos que España era entonces la más rica y poderosa nación de Europa, puesto que no es creíble que se tomara la pena de formar buenos músicos, á la manera que los africanos crían esclavos y los circasianos mujeres, con el solo objeto de llevarlos al extranjero para el placer de los extraños, y que antes bien ha podido, sin duda alguna, reservarse cierto número para su propia delicia.» Cita luego, en corroboración de su aserto, no pocos nombres de españoles que escribieron sobre música, desde Bartolomé Ramos de Pareja, el famoso inventor del *temperamento*, hasta Fr. Juan Bermudo, al cual debe el arte el notable

libro de la *Declaración de instrumentos*; y después de decir que las obras de Guerrero, de Sevilla; Ortiz y Cabezón, de Madrid; Infantas, de Córdoba; Durán, de Extremadura; Flecha, de Cataluña, y Azpilcueta, del reino de Navarra, figuraban en todos los catálogos publicados en el siglo xvi, tanto en Italia como en los Países Bajos y España, termina con el siguiente párrafo: «Esta lista podría aumentarse, en honor de España, con muchísimos nombres de compositores y ejecutantes nacidos allí, que han causado la delicia de diferentes países de Europa, además del suyo propio; pero hemos citado ya bastantes para que los españoles queden absueltos de la acusación que contra ellos se lanza de no haber progresado sino muy lentamente en un arte que en este tiempo, como en todos, está tan estrechamente unido al lenguaje, á la poesía y á la civilización en general de un país que se cree sumido en la barbarie, cabalmente por haber descuidado la cultura del divino Arte.»

Tal vez haya parecido al lector al go larga la cita; pero bien merecía consignarla, aun á riesgo de incurrir en censura, tanto por ser la voz que en un largo período de tiempo se ha levantado con más tesón fuera de nuestra patria en defensa del arte español de los pasados siglos, como porque demuestra cuán lejos estaban los extranjeros de conocer el alto vuelo que tomó la Música en España durante la época que cita, la notoria superioridad de muchas de las obras de nuestros maestros, y los grandes ingenios que aquí florecían, al par de aquellos otros que dieron nombre al siglo de oro de nuestra literatura.

Y, sin embargo, la verdad exige decir que tal desconocimiento, y el que ha habido hasta tiempos muy recientes, ha sido harto disculpable. Las condiciones en que aquí vivían nuestros músicos y se desarrolló el arte; el rumbo que tomó éste; un excesivo celo convertido más tarde en inexplicable rutina, y la ingénita incuria de que adolecemos la gran mayoría de los españoles, eran

elementos más que bastantes para que así sucediese, y para que la fama de las obras más notables no traspasara los muros de la ciudad ó del cenobio donde se escribieron.

Con efecto: la gran mayoría de los mejores maestros vivía al amparo de las catedrales, cuyos cabildos, sabedores de su mérito, ya por la fama de sus nombres, y casi siempre por las pruebas evidentes que les habían dado de su valer, se apresuraban á acogerlos en su seno. Una vez allí, consagrados al culto del arte y á enriquecer por tanto el catálogo de las obras que constituían el archivo de sus respectivas capillas, lo más á que aspiraban era á pasar á otra catedral de más importancia, siendo raro caso el de que trataran de trocar la tranquila existencia de que gozaban por los azares de una vida en tierra extranjera, donde el porvenir era incierto y la gloria que pudieran adquirir no les compensaba de los trabajos y decepciones que sufrieran hasta lograrla. Cierito es que no faltaron, por excepción, algunos españoles que marcharon á Italia á disputar su fama á los más renombrados maestros que allí había, y aun á enseñarles, cual sucedió, según afirma el docto Eslava en un escrito suyo que tengo á la vista, á Cristóbal de Morales y Bartolomé Escovedo; pero no lo es menos que, según asegura un autorizado crítico, aun ganosos de gloria nuestros compatriotas, y más si cabe después de haberla alcanzado, su pensamiento estaba fijo en la ciudad donde nacieron ó en la catedral bajo cuyas góticas bóvedas habían sentido más intenso el fuego de la inspiración; que las mirasen como el término de sus aspiraciones y deseos, y que á ellas volvieran ávidos de acabar en el hogar de sus mayores ó en el coro de su iglesia una carrera llena de gloria, cuyo esplendor querían se reflejase en su patria misma.

Aun así, no hubiera sido empresa tan difícil la de que las obras de más valía de nuestros célebres maestros (escritas, dicho se está, en su gran mayoría en el género

religioso) se difundieran por España y fuera de ella, si un celo, que pudo tener su razón de ser en un principio, pero que más tarde, con el transcurso de los tiempos, se convirtió en rutinaria obstinación, no hubiera opuesto á ello un valladar infranqueable. Tal fué la prohibición que en nuestras catedrales existía de copiar las obras depositadas en sus archivos; veto que ha durado hasta nosotros, y que sería aventurado decir que ha desaparecido en todas partes. De ella ha nacido ese desconocimiento en que propios y extraños han estado de los ricos tesoros musicales que en dichas iglesias se encierran; de ella, y como consecuencia indeclinable, el escaso valor en que se los ha tenido y la indiferencia con que se los ha mirado; de ella el que se hayan dado casos como el que en cierta ocasión me refería un erudito maestro, infatigable rebuscador de nuestras glorias musicales, de venderse en una catedral hace ya años, como libros de desecho (y como tales habían estado arrinconados en un desván para pasto de la polilla), códices inestimables, con notación neumática, por la razón, le dijeron, de que contenían unos signos que nadie entendía, y no servían, por tanto, para uso del coro; de ella, en fin, la incuria y el abandono con que se han mirado durante largo tiempo los monumentos más interesantes y más valiosos del arte español, abandono que amargamente decía Eslava, en 1856, en la *Gaceta musical de Madrid*, «continúa y continuará hasta Dios sabe cuándo.»

A tan docto maestro cupo el iniciar lo que pudiera llamarse el renacimiento del arte en España. Asociado á otros comprofesores amantes y entusiastas como él de nuestras glorias, comenzó la publicación de la *Lira Sacro-Hispana*, interesantísima colección de las mejores obras musicales españolas, á datar desde el siglo xvi, buscada y tenida hoy en grande estima, más aún en el extranjero que entre nosotros, y la cual hubo de suspenderse al terminar el tomo X.

De entonces acá, el erudito maestro Barbieri viene

también, con una perseverancia digna de todo encomio, entregado á la ímproba tarea de buscar y examinar en nuestros archivos y bibliotecas las obras más preciadas y selectas de los clásicos españoles, traduciendo unas, copiando otras, y allegando siempre á su biblioteca sin rival, como la ha calificado Menéndez y Pelayo, datos interesantísimos para la historia del arte, y elementos de indisputable valer para los trabajos que, terminados ó en preparación, guarda en sus carteras, alguno de los cuales, verdaderamente notable, ha de darse por lo menos á la estampa en no lejano plazo, añadiendo un título más á la consideración que mercedísimamente goza dentro y fuera de España el citado maestro.

A estos amantes de nuestras glorias, á quienes el arte debe señalados servicios, ha de agregarse hoy el Maestro de capilla de la catedral de Valencia, que con loable entusiasmo y perseverancia ha reunido las obras más notables del insigne Mosén Juan Bautista Comes; ha inquirido detalles de su vida, ignorados hasta el presente; ha buscado y encontrado el retrato que de hombre tan notable hizo su compatriota Ribalta, y presentando el fruto de su labor al Gobierno, ha tenido la satisfacción de verle publicado á expensas de éste, en dos tomos, elegantemente impresos y grabados, con el título de *Obras escogidas de Juan Bautista Comes, maestro español del siglo xvii, puestas en partitura é ilustradas por D. Juan Bautista Guzmán, presbítero y Maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valencia.*

La notoria importancia de las obras; la ardua tarea de su colector al buscar y examinar las doscientas diez y seis que constan en el detallado catálogo que inserta en su libro, halladas en los archivos de las catedrales de Valencia y Lérida, y del Monasterio del Escorial; y el laudable ejemplo que ha dado el Sr. Guzmán rindiendo culto á la memoria de uno de sus más preclaros predecesores, y mostrando los más gallardos frutos de su saber y de su ingenio, bien merecen que *La Ilustración*

*Española y Americana* lo consigne en sus anales, siquiera no sea con toda la extensión que de desear fuera, como un acontecimiento de señalada importancia en la historia del arte patrio.

Y antes de entrar en el fondo del libro, y reseñar, aunque de pasada, las obras de Comes que en él constan, digamos que las precede una bien escrita biografía del mismo, suscrita por el Sr. Guzmán, sucesor suyo, como he indicado, en la capilla música de la Catedral valenciana, llena de datos curiosos y que prueban la grande estima y aprecio en que le tuvieron sus contemporáneos. A ella remito á los que deseen conocerlos, y por mi parte sólo apuntaré que de su interesante lectura se desprende: que tan célebre maestro nació en Valencia el último día del mes de Febrero de 1568; que desde edad bien temprana fué *seise* ó niño de coro de aquella Catedral, educándose en el Colegio de infantillos que costeaba el Cabildo, y recibiendo allí lecciones del entonces Maestro de capilla D. Juan Ginés Pérez, músico también de gran fama, que, joven aún, y cuando sólo estaba ordenado *in sacris*, desempeñó ya el magisterio de capilla de la Catedral de Lérida, donde permaneció hasta que, fundado en las márgenes del Turia el Colegio del *Corpus Christi* por el Beato Juan de Rivera, fué llamado por éste en 1605 para ponerle al frente de la capilla música del mismo, cargo que desempeñó hasta la muerte de aquel venerable Arzobispo, ocurrida en Enero de 1611, y con ocasión de la cual escribió el motete á seis voces: *Si morte præoccupatus fuerit justus, in refrigerio erit*; que la fama de su valer había ya aumentado tanto por entonces, y tan grande era la estima en que se le tenía, que no bien vacó en 1613 el magisterio de la Catedral, el Cabildo le nombró para ella, *attenta illius habilitate, peritia, idoneitate et celebritate*, permaneciendo allí hasta que Felipe III le hizo venir á Madrid, nombrándole teniente, ó sea segundo maestro, de su Real Capilla, en la que aún seguía en los comienzos del reinado de Felipe IV, quien,

en premio de sus servicios, le hizo merced «de una plaza de Borgoña, demás de la que tenía;» que más tarde, en 1629, se le vió de nuevo en su antiguo cargo del Colegio del Patriarca, en Valencia, hasta que tres años después el Cabildo catedral lo reivindicó de nuevo para sí; y, por último, que anciano y achacoso Comes, permaneció en su magisterio, bien que relevado de dar enseñanza á los *seises*, hasta que sintiendo cercano el trance de la muerte, se preparó devotamente para él, «dando ejemplo de buen sacerdote,» ordenando su testamento, en una de cuyas cláusulas (que inserta íntegra su biógrafo) ruega al Cabildo, á quien manda entregar todas sus obras, *treballats per mi ab molt cuidado y diligencia*, las haga revisar *por personas de siensia en la facultat y consiensia*, llevado sin duda del deseo de que, consagradas al servicio de Dios, se corrigieran los defectos que en ellas se encontrasen. Comes, en fin, rindió su alma al Criador el 5 de Enero de 1643, cuando ya contaba la avanzada edad de setenta y cinco años, siendo enterrado en un panteón de la Catedral.

El Sr. Guzmán, llevado de una modestia é imparcialidad que le honran, y movido al propio tiempo de respeto y veneración á Comes, se abstiene de hacer un juicio crítico detenido de las obras que publica, tanto por ser uno de sus más fervientes admiradores, «como porque, dice, el mejor argumento que pudiera emplearse en pro de su valía era darlas á conocer; á lo que agrega que sería inútil toda crítica de un autor, cuando los siglos han sancionado su excelencia de modo incuestionable.»

Respetando, aun cuando lo lamente, el silencio del ilustrado colector de Comes, y sin la menor pretensión de suplirle, creo que no llevará á mal el lector que no conozca las obras objeto del presente artículo que le indique, siquiera en pocas palabras, los caracteres distintivos que las realzan y avaloran, haciendo digno de la mayor estima el libro de que voy hablando.

Para ello bueno será tener en cuenta que desde los comienzos del siglo xvii, como indica el docto Eslava en el proemio á su *Tratado de contrapunto y fuga*, venía observándose un hecho singular entre los músicos españoles: tal era la lucha entre la mayoría de los tratadistas, gente, por lo general, eminentemente teórica, con sus puntas de rutinaria, y los maestros que *ad pedem litteræ* seguían sus huellas, con la falanje no escasa de compositores cuyo buen instinto les decía que el arte era algo más que aquel mecanismo complicado y aquel afán de crear dificultades, capaz de matar todo género de inspiración, de que sus contrarios adolecían. De nada había servido para éstos el que ya en el siglo anterior Francisco Montanos, en el *Tratado de compostura*, de su *Arte música*, dijera que «para ser buena compostura ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen ayre, diversidad de passos, mutacion bien proporcionada, que cada voz cante bien, passos sabrosos, y la parte más esencial, hazer lo que la letra pide, alegre ó triste, grave ó ligera, lexos ó cerca, humilde ó levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pretende, para levantar á consideracion los ánimos de los oyentes.» De nada, tampoco, el que en su *Tratado de Música*, llamado *Lux Bella*, afirmase Marcos Durán que la música, «como sciencia divina, enciende y provoca los corazones;» para los tratadistas en cuestión, cuyo Decálogo, tan acerbamente criticado un siglo después por el jesuita Eximeno en su *Don Lazarillo de Vizcardi*, redujo á fórmula el italiano Cerone en su indigesto *Melopeo*, el gusto de la música consistía: «en el artificio de las partes y no en la suavidad de las voces; en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias,» siendo, «por tanto, el verdadero juez de ello el entendimiento artificioso del perfecto músico y no el simple oído de cualquiera persona;» y así era tenido y se llamaba *buen trabajo* aquél que aparecía erizado de imitaciones complicadas de las voces entre sí por medio de unos contra-

puntos cuya clasificación por sí sola daba la medida de lo antiestético del sistema y en el que se encontraban vencidas todas las dificultades técnicas.

Afortunadamente para el arte, la falanje de compositores de que antes he hablado (y constituye la brillante pléyade de maestros del siglo xvii), sintiendo dentro de sí el fuego de la inspiración, y comprendiendo el verdadero sendero por donde el arte debía marchar, iniciado ya, entre otros, como he indicado, por Montanos y Durán, tendieron á desembarazarse, hasta cierto punto no más, de las ligaduras del rigorismo escolástico; y aunque aceptando el género de imitación, ó fugado, como elemento importante de sus composiciones religiosas, con lo cual se sometían al propio tiempo al gusto de la época, trataron de atender más á la expresión y á la verdad, haciendo que su música no ahogase, antes al contrario, reforzase y realizase el sentido de la letra.

De aquí el que, según Eslava, en su *Memoria sobre la música religiosa en España*, pueda clasificarse la de dicha época en tres géneros: el de imitación ó fugado, que había sido el dominante durante el siglo xvi; el de melodías sencillas, con un pequeño acompañamiento de bajo ó de órgano, en las cuales, si bien había cierto interés en la armonía, notábase cierto desaliño melódico; y el coreado, que participaba de ambos estilos.

Ahora bien: ¿en cuál de estas escuelas puede clasificarse á Comes? La respuesta no es dudosa, á mi modo de ver. El insigne maestro valenciano, que en las obras que se han publicado da muestras de que era un contrapuntista de primera fuerza, que con sin igual maestría brilla en el género fugado, y de éste en lo que los técnicos llaman á *ocho riguroso* ú *ocho real*, que es el *summum* de la ciencia, atento, sin embargo, á la letra del salmo ó del himno sagrado que ponía en música (y de la cual prescindían casi todos los compositores anteriores á él), donde más brilla, donde más luce las galas de su ingenio y de su saber, es en el género de estilo coreado, y

después en la melodía sencilla y revestida luego con las galas de una discreta y sabia armonía.

En efecto: en las diez y nueve obras litúrgicas que contienen los dos tomos publicados, Comes aparece como un escritor de gran corrección, y aunque en algunas sujete su inspirada mente á los moldes del canto llano (sistema que, al decir de A. de la Fage, estaba ya en aquella época punto menos que abandonado en el extranjero, pero que entre nosotros era y ha continuado siendo la nota característica de muchas composiciones musicales religiosas), no por eso dejan de tener una gran verdad de expresión, un profundo sentimiento del texto sagrado que interpretan, originalidad en la melodía, notable interés armónico, rasgos felices y atrevidos, á despecho de los preceptistas, y aun en medio del rigorismo escolástico, una gran belleza en el fondo y en la forma.

Ni es posible, dada la índole de este artículo, ni mis fuerzas alcanzan á desmenuzar aquéllas; pero á los inteligentes que quisieren ver si exagero en mis juicios, les recomendaría viesen tan sólo con despacio el magistral salmo *Cum invocarem*, escrito á quince voces y cuatro coros, tres de ellos acompañados por el órgano, y otro «por los menestriles (1),» y abrigo la creencia de que encontrarán justificado cuanto en alabanza de su insigne autor se diga, y cómo éste se adelantó á su época, escribiendo obras que hoy mismo causan deleite y encanto, y son, al propio tiempo, de gran enseñanza para el estu-

dioso.

Idéntico agrado sentirá al recorrer las páginas en que se hallan insertos los villancicos, las tonadas y el ro-

(1) A juzgar por lo que dice el Sr. Guzmán, al catalogar el salmo *Dixit Dominus* (núm. 77), los instrumentos que los menestriles en Valencia tocaban eran el arpa, cornetas, sacabuche, vihuela y bajón. Con anterioridad á esta época, ó sea en los siglos xv y xvi, los instrumentos que se usaban eran tan sólo la chirimía, el bajoncillo y el bajón.

mance que figuran en la colección; y en este punto he de confesar mi flaqueza, ó, por mejor decir, mi ignorancia: lo único que conocía en este género, perteneciente al siglo xvii, era el villancico, de Matías Veana, publicado en la *Lira Sacro-Hispana*, y las seguidillas, con coro, atribuídas por unos al célebre Maestro Capitán, y por otros á Manuel Machado, que transcribió é hizo oír en una solemnidad académica el maestro Barbieri. Notables una y otra composición, en nada, sin embargo, ceden á ellas, en punto á belleza, originalidad y maestría, las de Comes, cuyas melodías, adornadas después con felices imitaciones del coro en lo que llama *Responsion*, cautivan y embelesan.

En suma: al que todavía dudare, le contestaría yo con las palabras que la Academia de Bellas Artes de San Fernando stampa en su docto informe, que figura á la cabeza de los libros (informe del que fué ponente el señor Barbieri, á quien cabe no poca parte de la gloria alcanzada en la publicación de que se trata por su eficaz iniciativa y cooperación): en las obras de Comes «se admira el espíritu profundamente religioso en que están inspiradas y la pureza escolástica con que están escritas, sin excluir ciertos arranques ó atrevimientos geniales ó expresivos, que revelan en su autor adelantos muy superiores á los de la generalidad de los compositores de su tiempo;» las no litúrgicas, aunque de uso eclesiástico, escritas en lenguaje vulgar, «tienen un doble interés para el arte patrio, no sólo porque revelan el gran genio músico de su autor, sino porque en las melodías de estas composiciones se hallan elementos que son de grandísima utilidad para el estudio de la música española, y de la valenciana ó lemosina en particular.»

Por último, la publicación de las obras de Comes sienta dos precedentes y encierra dos enseñanzas, por las cuales deben felicitarse los amantes de la música española: la protección necesaria que todo Gobierno debe prestar á cuanto tienda á mostrar y difundir los ricos

tesoros de nuestros más insignes maestros, como en esta ocasión lo ha hecho el Ministerio de Fomento, y por lo que todo elogio le es debido y merecido; y lo que alcanza el esfuerzo individual cuando consagra su talento y su saber en buscar y coleccionar aquellos tesoros, honra del arte patrio. De esperar es que tan laudables ejemplos tengan imitadores. Si así fuera, en no lejano plazo estaría escrita la historia de la música española.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Septiembre 1888.)

## XCIV

### L A K M É

Cuenta E. de Lagenevais, en uno de sus interesantes artículos insertos en la *Revista de Ambos Mundos*, que á la muerte de Meyerbeer, Emilio Perrín, director á la sazón del teatro de la Ópera, de París, marchó á Berlín con objeto de recabar para sí el honor de ser el primero que pusiera en escena *La Africana*, que aquel maestro había dejado escrita. Una vez dueño de la partitura, faltóle tiempo para volverse á la capital de Francia, y llegado á ella, para instalarse en su despacho de la calle Druot y llamar á toda prisa al maestro de coros del teatro. Presentóse éste, y no bien hubo entrado, Perrín cerró á piedra y lodo la puerta del cuarto, y colocando el manuscrito sobre el atril del piano, dirigióse al maestro diciéndole: «Amigo mío, prepárese usted á tener una de las emociones más grandes que puede experimentar en su vida artística, y léame ese libro.—¡Diablo! le respondió el interpelado, hojeando al propio tiempo el manuscrito (que, dicho se está, era la partitura completa para voces y orquesta de la obra póstuma del insigne berlinés), y considerando lo magno de la empresa. ¿Cree usted que voy á poder descifrar á primera vista, y desde el principio hasta el fin, estos jeroglíficos, y, sobre todo, á revelarles su sentido íntimo?—Eso le veo á usted hacer todos los días con otras partituras, le replicó Perrín.—Pues manos á la obra, dijo el músico, é *incontinenti* se sentó al piano y comenzó á leer el libro que tenía delante de sí, de un modo admirable y con aquella pasmo-

sa facilidad que años antes lo había hecho su amigo Bizet con la partitura póstuma de Halevy, *Noé*, que más que manuscrito era, como aquél, un borrador indescifrable, lleno, dice Lagenevais, de patas de mosca. Cuatro horas duró la lectura de *La Africana*, al cabo de las cuales el maestro, al decir del escritor mencionado, salió, más que rendido por la fatigosa tarea que había llevado á feliz término, deslumbrado por todo cuanto había descubierto «al navegar, á través de mil escollos, por aquel océano de maravillas.»

Este hábil lector era Leo Delibes. Discípulo de Adam, en el Conservatorio de París; organista después en una modesta iglesia, y más tarde maestro de coros en el teatro Lírico: poco tiempo después de haber salido de aquel centro de enseñanza, y cuando aún no contaba la edad de veinte años, comenzó á escribir operetas para teatros de segundo orden, y sobre todo para el de los Bufos Parisienses. Desde la primera que compuso en 1855, con el título de *Deus sous de charbon*, hasta que en 1870 abordó la escena de la Ópera con el baile *Coppelia*, cuéntanse gran número de ellas en el bagaje artístico de Delibes, las cuales, merced á lo fácil y ligero de sus melodías y á la *vis cómica* que en muchas rebosaba, alcanzaron gran éxito, comenzando á dar nombre y fama á su autor. *Coppelia* hizo ya ver al maestro, que años antes se había hecho notar en otra obra de más pretensiones que las operetas mencionadas, el baile *La Source*, escrito en colaboración con un compositor ruso llamado Minkous. La música de *Coppelia*, esencialmente melódica, llena de frescura, al decir de los que la conocen, é instrumentada con gran conocimiento de la orquesta, llamó grandemente la atención de la gente docta, ó que se tenía por tal en el arte, y la fama de Delibes comenzó á crecer, asentándose más tarde con las óperas *Le Roi l'a dit*, *Jean de Nivelle* y *Lakmé*, así como por el baile *Sylvia ou la Nymphé de Diane*.

Dotado de no común talento, y de inspiración, si no

de grandes vuelos, feliz las más veces; diestro en la manera de escribir, y maestro en el arte de instrumentar, Delibes parece ser el llamado á continuar en su país la tradición de Herold, Boieldieu, Halevy y Auber, los grandes maestros de la verdadera y genuína escuela francesa, cuyas huellas sigue, á diferencia de otros tantos compatriotas suyos que con él forman la generación moderna del arte en aquella tierra, con los cuales el cielo fué menos propicio, y cuya falta de inventiva en vano tratan de encubrir con brillantes ropajes, cuando no dando á sus obras un tinte pseudo-germánico que, sin darlas carácter, hace que el arte marche por distinto derrotero, sin que por eso aquéllas adquieran un valor real y positivo.

Tal, en efecto, parece ser la vocación de Delibes, por más que aún no parezca aceptada y seguida por él de una manera firme y decidida. De aquí el que no falta quien allende el Pirineo haya dicho que sin ser el autor de que hablo vasallo ni siervo de otros maestros, ni les imite de una manera humillante, sin embargo no sea difícil tarea la de señalar en cada una de sus obras los trozos en que, merced á su manera de ser benévola y conciliadora, ha tratado de dar gusto á uno ú otro de aquéllos ó ha seguido su rumbo; ni ha dejado de haber tampoco quien le haya comparado con aquel personaje de Molière, que se esforzaba siempre por decir bellas frases, dado el conato que en él se observa de algún tiempo acá de introducir en su música á veces armonías demasiado ingeniosas, á las cuales parece como que quiere dar carta de naturaleza, y de imitar las sonoridades instrumentales tan en boga en cierta moderna escuela de allende el Rhin; intentos que, más que otra cosa, demuestran la lucha que en él se siente y palpita entre el instinto del compositor y las influencias que con mayor ó menor intensidad dominan en él.

Dado á conocer el autor de *Lakmé*, hora es ya que hable á mis lectores de esta ópera que por vez primera se

ha oído en las pasadas noches en el Teatro Real, y para ello comencemos por enterarles del argumento de ella, obra de Gondinet y de Gille.

Alzase *il sipario*, y aparece á los ojos del espectador, é iluminado por la tenue luz de los primeros albores de la mañana, un frondoso jardín cercado de espesos bambús, en el cual, y al decir del libreto, crecen y se ostentan todas las flores de la India. En el fondo, á la margen de un río, álzase una casita, cubierta en parte por los árboles, cuya puerta de entrada guarda la imagen de una divinidad brahmánica, debiendo verse también á corta distancia la estatua de Ganga, dios de la Sabiduría. Aquel jardín y aquella casita, con honores de santuario, inaccesible á todo mortal que no sea indio de pura raza, son la vivienda de un viejo de muchas campanillas, gran sacerdote de Brahma, llamado Nilakanta, y de su hija Lakmé, sacerdotisa de Durga y Siva, y á la cual, por creerse de origen semidivino, nadie ha osado hasta entonces mirar, siquiera fuese con buen fin. Terminada la oración que Nilakanta y los suyos hacen para empezar el día con buenas obras; marchado aquél á la ciudad á cumplir sus deberes sacerdotales, y Lakmé, con su servidora Mallika, á dar un paseo en barca por el río, aquel lugar semisagrado se ve invadido por unas inglesas que, en su afán de verlo todo, no vacilan en penetrar en el domicilio ajeno, á pesar de las protestas de Federico, joven oficial del ejército inglés, que las acompañaba en unión de su colega Geraldo, prometido de miss Ellen, que es como se llama una de las damas. Una vez satisfecha la curiosidad de éstas, Federico, cuyos temores habían subido de punto al enterarse de que estaban en la mansión de Nilakanta, de quien era de esperar cruel venganza por aquel atropello, consigue llevarse á aquéllas á continuar el paseo, no sucediéndole lo propio con Geraldo, que al encontrarse en el jardín con unas joyas de Lakmé, se empeña en quedarse allí para dibujarlas. Prepárase el hombre á comenzar su tarea, cuando se apa-

rece la dueña de ellas, la cual, asombrada al ver su morada invadida por un extranjero, quiere á toda costa echar de allí al que mira como sacrílego profanador de su morada. Este no encuentra mejor camino para excusar su conducta y calmar la cólera de la joven india, que dispararla á quemarropa una declaración de amor, de lo más impetuoso y ardiente que se puede pedir. Lakmé, en cuyos oídos jamás había resonado semejante lenguaje, pero cuyo corazón, á juzgar por las muestras, debía ser terreno bien abonado para el caso, túrbase unas miasmas, y luego se siente acometida de arrebatadora pasión hacia el joven; pasión que se desborda en frases tiernas y cariñosas, y que se acrece al oír la voz de Nilakanta, que tranquilamente volvía al hogar doméstico. Lakmé, que comprende todo el peligro que corre Geraldo, estrecha á éste para que huya; el inglés no se hace rogar mucho que digamos, y pone pies en polvorosa, desapareciendo tras los bambús, no sin que el viejo se entere de que alguien ha profanado aquellos lugares, y jure no parar hasta descubrir quién sea y hacerle pagar cara su osadía.

Para ello (y hétenos en el acto segundo), Nilakanta se disfraza de fakir, sanniasy ó penitente, ó como le quieran ustedes llamar, y hace endosar á su hija otro traje *ad hoc*, para que en su compañía vaya cantando por calles y plazas, con la esperanza de que el audaz extranjero, cuyo nombre en vano ha tratado de arrancar á su hija, dado que ella lo supiera, al verla y oírla se haga traición á sí propio y se descubra. Así los vemos en el mercado de la ciudad X (porque ni la señalan los autores del libro, ni es cosa de meterse á averiguarlo), á cuyos bazares acude la abigarrada multitud de gentes que la pueblan, y por donde se ve luego atravesar una procesión de sacerdotes de Brahma que se dirige á la pagoda, donde se celebra la fiesta de la diosa Durga. Mientras ésta tiene lugar, el viejo indio obliga á su hija á cantar, acudiendo al corro de gente que en derredor suyo se forma para

oiria, Geraldo y su amigo Federico. Al ver aquél á Lakmé, lanza un grito de sorpresa, que no pasa inadvertido para Nilakanta, el cual marcha *incontinenti* á la pagoda á buscar á los que le han de ayudar en su venganza; la gente allí reunida desaparece como por ensalmo, para que los amantes puedan decirse á sus anchas las nuevas ternezas que se les oyen, y hasta convenir dónde han de verse todas las mañanas (no sin lamentar el espectador que Lakmé, olvidando sus anteriores temores, no dé ante todo á su amante el prudente aviso de que su papá quería cometer con él una fechoría), y á lo mejor, Nilakanta se aparece y propina á Geraldo una tremenda puñalada que le hace caer exánime, y con lo cual termina el acto.

Y que la policía inglesa andaba allí á una altura muy parecida á la de Londres en el actual momento histórico; que la vigilancia que el viejo Nilakanta ejercía sobre su niña no era más que hasta cierto punto, y que para curar heridas la farmacopea india deja muy atrás al famoso bálsamo de Fierabrás que usaba el Hidalgo Manchego, nos lo demuestra de modo claro el acto tercero. Así se ve que, á pesar de caer Geraldo mortalmente herido en medio de una plaza pública, na die, ni sus propios amigos que por allí andaban, se cuidasen de recogerle; que el gran sacerdote, una vez vengado, se marchara libremente, lo mismo que sus compañeros, diciendo «ahí queda eso,» y comprendiendo en tan tierna despedida hasta su propia hija; que ésta tuviera sobrado tiempo y holgura para que un confidente suyo recogiese al herido, le sacase de la ciudad y le llevara á un bosque, donde poder ella á sus anchas entregarse á curar sus heridas; y que éstas se curaran tan maravillosamente, que, una vez vuelto en sí el enfermo, se levantara bueno y sano, y como si nada le hubiera sucedido.

Con efecto: al comenzar el acto, aparece Geraldo adormecido, y á sus pies la fiel Lakmé, que distrae los dolores de aquél con una tierna cantilena, al cabo de la

cual comienzan de nuevo los dos amantes á dirigirse frases cariñosas y á hacer protestas de eterno amor, el cual quieren consagrar al uso indio, bebiendo juntos en la copa de marfil que con loable previsión había llevado allí Lakmé. Pero hete aquí que cuando más entusiasmos estaban, se oyen por un lado los pífanos y tambores del regimiento de Geraldo que marchaba á combatir á una tribu rebelde, y por otro á Federico, á quien sin duda le dió el corazón que por allí había de andar su amigo; y sea porque la voz imperiosa del deber resonara en el corazón de Geraldo, ó porque, á más de esto, el recuerdo de otra vida, de otros lugares y de la *miss* causa ocasional de todo lo sucedido, cambiara de pronto su modo de pensar, justificando una vez más la verdad de aquella antigua copla que, si mal no recuerdo, dice, poco más ó menos:

El amor del soldado  
Dura una hora,  
Y en tocando la marcha,  
«Adiós, señora,»

es lo cierto que se decide á abandonar aquel nido de amor. Lakmé, al ver aquella súbita mudanza en el milite, coge una hoja de datura, chupa su jugo venenoso, y muere la pobrecilla bendiciendo aún á Geraldo, agradeciéndole un amor que, si no duró más que brevísimo espacio de tiempo, fué la mayor dicha de su vida, y hasta evitando, por último, que Nilakanta, que por allí se ha aparecido, haga otra barbaridad mucho más justificada que la anterior, para lo cual le dice, señalando á su amado, á quien ya se ve arrepentido y contrito:

*Libato abbiám insiem  
Nella coppa d'avorio.  
E per voi, sacro egli é!...*

Tal es, carísimos lectores, el argumento de la ópera, que la generalidad de los críticos que de ella se han ocu-

pado ha convenido en considerar como un idilio; calificación que, por mi parte, no rechazo en absoluto, dado que mi idiosincrasia, algún tanto pedestre y prosáica, encuentra, por lo general, en las obras tenidas por tales, una apacible simplicidad, rayana en ñoñería, cualidad de que ciertamente, y el relato hecho lo demuestra, no está exenta la obra de Gondinet y Gille. Ciertamente es que en ella la acción, aun á riesgo de incurrir aquéllos en las inverosimilitudes de no poca monta que quedan apuntadas, marcha de una manera regular y uniforme hacia su fin; pero esto lo hace de modo tan directo y tan libre de estorbos, que el interés dramático tiene forzosamente que ser bien escaso. Ni un solo incidente secundario se encuentra que, distrayendo, siquiera fuese momentáneamente, del asunto principal, venga en último término á dar á éste mayor vigor y colorido, y el espectador en *Lakmé* asiste, desde el principio hasta el fin, á un sempiterno duo amoroso, que á la postre concluye por no interesarle gran cosa, ya que no le ponga en el pecaminoso trance de desear que de una vez se lleve la trampa á aquella enamorada pareja, únicos personajes, puede decirse, del drama, ya que los demás, excepción hecha, si se quiere, del viejo Nilakanta, casi no alcancen los honores de figuras decorativas del mismo.

La música de *Lakmé* bien merece capítulo aparte, y lo tendrá, Dios mediante, en el número próximo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Noviembre 1888.)

## XCV

### L A K M É

(Segundo artículo)

Ya en el artículo anterior hice notar á mis lectores las cualidades que más resaltan en Leo Delibes, y le hacen ser, hoy por hoy, uno de los compositores de más valía entre la moderna pléyade de maestros de la vecina tierra. Esas cualidades, como la ausencia de otras, que también hice ver, se revelan en la partitura de *Lakmé*, que, á juicio de críticos autorizados, es la obra de más valor é importancia que hasta ahora ha escrito aquel maestro. En ella se muestra Delibes, de modo claro, escritor elegante, lleno de distinción, raras veces trivial, armonista de gran talento, y conocedor á fondo de todos los recursos de la orquesta, cuyos resortes maneja á maravilla; y en ella también se descubre un espíritu ecléctico, que si unas veces le hace seguir é imitar de diestro modo el orientalismo de Feliciano David en su obra sinfónica *El Desierto*, ó en su ópera *Lallah-Roukh*, y el de Verdi en *Aida*, en otras le hace marchar tras las huellas de Auber, y más aún de Ambrosio Thomas, cuya influencia se siente bien á las claras, sin conseguir, dado que sus esfuerzos tiendan á ello, como es natural, tener una personalidad propia, y el que las páginas de su libro lleven aquel sello característico que las señale y distinga de las escritas por otros maestros, sello que sólo puede imprimir, al cabo de tiempo, aquél que en igual medida, por lo menos, ha recibido del cielo un claro talento y una sana y

fecunda inspiración. Por eso, á la falta relativa de originalidad de que, en general, adolece la bella partitura de que hablo, la que, á decir verdad, no ha sido acogida por el público madrileño con tanto aplauso como debiera y lo ha sido en otras partes, hay que añadir que cuando Delibes quiere pintar los afectos más íntimos del alma, y, por tanto, mostrarse apasionado, su musa no responde del todo á sus deseos; así como él que sería empresa vana la de buscar en toda la partitura de *Lakmé* (que aunque sea ópera cómica, y como tal deba juzgarse, tiene más de una situación verdaderamente dramática) un concertante grandioso, en el cual el genio y el talento hayan desplegado sus alas, y como, sin acudir á ejemplos extraños, sabían hacer algunos de los grandes maestros de la escuela francesa, y hubiera escrito, seguramente, Bizet, si la muerte no le hubiera arrebatado tan pronto al arte.

Pero aun dado esto, que la imparcialidad exigía que se notara, *Lakmé*, á cuyo autor no han faltado escritores que le apelliden el Meissonnier de la Música, es una obra delicada, interesante, en la que abundan melodías, algunas de verdadera belleza, llena de ingeniosos episodios y de detalles de fino gusto, tanto en la armonía, algún tanto atrevida á veces, como en la pintoresca instrumentación en ella empleada; obra trabajada con verdadero *amore*, y que, aunque en su conjunto adolezca de alguna monotonía, bien era merecedora del aplauso con que fué recibida en el teatro de la Ópera Cómica, de París, donde se estrenó en Mayo de 1883, y después el haber sido acogida en Bélgica, en Alemania y en Rusia, en cuyos principales coliseos figura hoy como obra de repertorio.

El bello preludio con que comienza, basado sobre tres temas que luego se oyen más desarrollados en la ópera (el coro de los sacerdotes de Brahma, el duo de Geraldo y Lakmé, del segundo acto, y una corta, pero bella, frase que reaparece muchas veces después, y viene á ser como

el *leitmotive* de la obra), pieza escrita de mano maestra, instrumentada con gran arte, prepara al oyente de modo favorable para oír el coro aïdesco, permítaseme la frase, de introducción, que es una plegaria de los indios, con una cantilena de Lakmé, de estilo florido; y después, el duo de tiple y contralto (Lakmé y su sierva Mallika), una de las páginas más bellas de la obra, y especie de barcarola llena de encanto, tanto por su melodía como por su ritmo. Síguese luego un quinteto cantado por la caravana inglesa (que, como dije en el artículo anterior, invade la morada de Nilakanta), cuyo alegre y picaresco tema lleva la orquesta, y parece una página escrita por Auber; trozo musical al que nuestro público no prestó la atención ni tributó el aplauso que, á mi entender, debiera. Una vez terminado, Geraldo, al contemplar las joyas de Lakmé, canta un aria en la que es de notar la bella frase *E de'suoi balsami il pregno colare*, y á la cual sigue otra, que es también una de las de más valía en la partitura de que á vuela-pluma voy dando cuenta á mis lectores. Tal es, ó mejor dicho, tales son las estrofas de Lakmé: *Perche nei folti boschi*, acompañadas por los violines con sordina, que un escritor ha dicho que eran «la expresión de la nostalgia de un alma;» suave idilio cuya dulce y tierna melodía puede decirse, con un crítico, es la tesis cuya antítesis se encuentra en la leyenda del segundo acto, y que, si bien menos brillante que ésta, encierra, á mi juicio, mayor belleza. El acto, verdaderamente el de mayor importancia de toda la obra desde el punto de vista musical, termina con un duo entre Geraldo y la heroína del drama, que aun cuando de buen efecto, no es, de los tres que en la ópera se oyen, aquél en que más expresión dramática ni más pasión ha puesto el autor en boca de los dos amantes.

Pasemos por alto, si al lector le place, la introducción del segundo acto, ó sea la marcha de pífanos y tambores de los soldados ingleses, que nada nos dice de nuevo, ni causa otro efecto que el de traer á la memoria la de los

cosacos de Meyerbeer en *La Estrella del Norte*, y hagamos lo propio con el coro del mercado, basado en un corto tema nada nuevo y repetido hasta la saciedad, coro que seguramente no resistiría la comparación con sus similares del *Fausto* y de *Marta*, y vayamos á las danzas orientales que luego se oyen. En ellas Delibes está en su terreno, y en ellas resarce al oyente del fastidio que los anteriores trozos musicales hubieran podido causarle. Llenas de gracia y animación, tienen, en especial la última (cuya armonía sostienen los coros *a bocca chiusa*), originalidad, y están impresas de un colorido especial que realza su belleza.

La musa del compositor no decae luego, ciertamente, ni en la sencilla y sentida romanza de Nilakanta, *Lakmé quel ciglio a me si vela*, ni en la leyenda sagrada de la Hija del Paria, que canta aquélla, cuyo primer diseño melódico se halla impregnado de poética tristeza, y cuyo segundo tema da ancho campo para que una buena artista ostente todas las maravillas de vocalización que posea, y muestre de modo relevante la agilidad de su garganta. Y si el entusiasmo que ha causado, como no puede menos, al oyente se desvanece con la incolora *congiura* de los sacerdotes contra Geraldo, bien pronto renace con el duo de éste y Lakmé, uno de los trozos en que más feliz ha sido la inspiración de Delibes. Tanto el tema *Ah! nel destarsi l'amor*, que ya se ha oído en el preludio de la ópera, como aquél en que Lakmé dice á su amante dónde han de verse todos los días al despuntar el alba, y comienza *Là nel bosco degli Indu*, son verdaderamente bellos, y no anda descaminado Lagenevais cuando, al juzgarlos, dice que no se atrevería á negar que las sombras de Schubert y de Schumann no hubieren pasado por la mente de Delibes al escribir este duo, inspirándole una nueva forma del *lied* alemán en que tanto brillaron. Delibes termina esta parte de su obra con un canto religioso de los sacerdotes de Brahma, que no brilla por su novedad, ni al oyente conmueve gran cosa,

y unas frases de Geraldo al sentirse herido, sin que quepa explicarse cómo, si no es por las razones antes apuntadas, el autor de *Lakmé* no ha aprovechado la ocasión que tan propicia se le presentaba para escribir un gran final que coronara dignamente el acto.

El tercero y último es indudablemente el de menor importancia de toda la ópera. Salvo una *berceuse* de Lakmé, sobrado á propósito para no turbar el sueño de Geraldo, y una cantilena de éste, de belleza relativa y no gran originalidad, todo él se reduce á un interminable duo de amor, al que ni algunas bellas frases que tiene, ni el coro de indios que á lo lejos se oye (al cual un crítico ruso ha querido encontrar sobrado parecido á una melodía de Glinka), ni la marcha y canto de los soldados ingleses, que Delibes ha entremezclado, consigan dar más novedad ni levantar el ánimo del espectador, que, como ya dije, no se apena gran cosa al ver, al cabo y al fin, caer exánime á la joven india; antes bien, parece como que descansa de aquel continuado arrullo que por espacio de algunas horas ha resonado casi de continuo en sus oídos.

Hablando León Scudier, en su curioso libro dedicado á relatar la vida de algunas artistas célebres, de la Manvielle Fodor (una de las más admirables intérpretes de las obras rossinianas), exclama: «¡Qué irresistible fascinación ejerce la voz humana dotada por la Naturaleza de un simpático encanto, y domada, por decirlo así, y perfeccionada por una labor constante! Los artistas que poseen el raro privilegio de conmover y apasionar con la magia de sus sonidos y la viva expresión de los sentimientos, son verdaderamente reyes en los dominios de la música.» Tal puede decirse, sin quitar punto ni coma, de Emma Nevada, verdadera heroína de la ópera objeto del presente artículo, y cuya brillante carrera artística ha relatado *La Ilustración* en el número anterior.

Dotada de gran talento y de una organización maravillosa, pocas como ella tendrán el secreto de conmover

y electrizar un auditorio. Cierta que su voz no tiene gran volumen; pero, en cambio, es de una frescura infantil, si se me permite la frase; de hermoso timbre, y en el capítulo de dificultades, no hay ninguna que la arredre, ni ninguna tampoco que no venza con sin igual maestría, no siendo de extrañar que encante y seduzca al punto que ella consigue hacerlo. Añádase á esto un alma de verdadera artista, una gran pureza en la manera de decir, un exquisito gusto y dominio de la escena, en la que se muestra excelente actriz, y mis lectores que no hayan tenido el placer de oirla pueden formarse alguna idea de lo que es la admirable cantante que hoy, con justísima razón, arrebatá á nuestro público. Es necesario verla y oirla en toda la ópera, y más que nada en la Leyenda del Paria, que dice de una manera verdaderamente maravillosa, para comprender con cuánta razón puede aplicársele lo que de Nourrit se decía en sus tiempos: que tenía el corazón á la altura de su inteligencia, y por un raro y afortunado privilegio, sabía unir á un exquisito gusto una inspiración llena de audacia, sabiendo conservar, aun en los momentos en que la pasión dramática le arrastraba con más violencia, el acento de la verdad.

Y bien quisiera, lectores míos, poder continuar en el mismo diapasón que en el anterior párrafo, al hablar del Sr. Talazac, que por su fama de tenor de ópera cómica, y también por haber sido uno de los que en París estrenaron *Lakmé*, era conocido de antiguo entre nosotros. Pero, por sensible que sea, no es dable el hacerlo, y la verdad exige decir que el éxito que ha alcanzado no ha correspondido, ciertamente, á las esperanzas que de él se tenían concebidas. El abuso que, en mi concepto, hace de lo que los prácticos del oficio llaman, con mayor ó menor propiedad, cantar de cabeza, el timbre obscuro de su voz y el frecuente olvido en que tiene el compás, hacen que, á pesar de sus buenas maneras, y de que se vea que es conocedor del arte á que se ha dedicado, haya

sido acogido con cierta discreta reserva, que de temer es no llegue ya á convertirse en fervoroso aplauso. En cambio le merece, y grande, el bajo Sr. Uetam, por la verdad con que caracteriza el papel de Nilakanta, y la sobria manera, digna de elogio, con que dice su romanza del segundo acto, con grande y merecido entusiasmo del público. De los demás artistas que han tomado parte en la interpretación de *Lakmé*, bueno será dejar para otra ocasión el juicio que de ellos deba de hacerse, dado que por la insignificancia de sus respectivos papeles no hayan tenido en esta ocasión grandes motivos de mostrar su valer.

La orquesta, dirigida por el inteligente maestro Mancinelli, ha interpretado con verdadero *amore* la obra de Delibes, realzando de modo maestro la pintoresca y original instrumentación con que aquél la ha adornado; y los coros se han hecho, y con razón, merecedores también de aplauso.

Tal es, lectores míos, el juicio que *Lakmé* me merece, y que, reducido á fórmula, pudiera expresarse diciendo: un libro harto endeble; una música delicada, relativamente original en su mayor parte, casi siempre de buen gusto, y escrita con gran maestría; y el todo algo monótono, debido más que nada á que, como Rossini decía del *Romeo e Giulietta*, de Bellini, el trabajo de Delibes sea, en suma, «una ópera en tres actos y tres duos de amor.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Diciembre 1888.)

## XCVI

### LA SONÁMBULA

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Entre los muchos y curiosos detalles referentes á la vida de los grandes maestros que brillaron en la primera mitad de este siglo, que debí al frecuente y amistoso trato con que me honró el Sr. D. Santiago de Masarnau, de tan respetable memoria por su acendrada piedad como por su notorio valer en el arte, cuéntanse algunos referentes al autor de la *Sonámbula*, con quien había mantenido cariñosa amistad cuando éste escribió y puso en escena en París su canto del cisne: *Los Puritanos*. Entre esos detalles, el que desde luego llamó más mi atención fué el relativo á la constante é improba labor á que Bellini se entregaba al escribir sus obras. Créame yo, al ver la espontaneidad y frescura de sus melodías, la tersura de sus frases y la aparente sencillez de las más de ellas, que ningún trabajo había costado á su autor el idearlas y darlas forma; que su creación había sido obra de un momento feliz de su ardiente y poética inspiración, y que la pluma, al escribirlas, había corrido fácilmente, trasladando al papel lo que su inspirada mente sin cesar le dictaba. Calcule usted, pues, mi asombro al saber que, sin dejar de ser fecunda la musa de Bellini, era éste tan escrupuloso, ponía tanto empeño en que la música respondiese en un todo al sentimiento de que su alma se hallaba poseída y brotaba de su corazón, que cuando esto no sucedía á medida de sus

deseos, se entregaba á la desesperación más amarga; tocaba y retocaba su trabajo, amasado á veces con lágrimas, y sólo hallaba consuelo cuando, después de varias tentativas que habían sido otras tantas dolorosas decepciones, encontraba al fin la nota justa que con inútil afán había buscado hasta entonces.

Esta manera de proceder de Bellini, que recuerda la respuesta del inmortal pintor de *El Pasma de Sicilia* á aquél que le preguntaba cómo y de qué manera había conseguido elevarse á tan envidiable altura en el arte: «no olvidando ni descuidando nada,» merecía para mí entera fe y crédito, dada la autorizada y veracísima procedencia de la noticia; pero si alguna duda me quedase, habría quedado desvanecida con el relato que me ha hecho un autorizado maestro en los pasados días, y la lectura á que de nuevo me he entregado de la biografía que de Bellini hizo su gran amigo Florimo, y publicó al frente de la interesante colección de cartas de aquél que dió á luz en Florencia pocos años há.

Decíame el primero, con referencia á un viejo músico milanés, camarada y compañero de vivienda del compositor de que voy hablando, que era tan concienzuda la manera de trabajar de éste, que no bien daba, tras largo y minucioso examen, acogida al libreto que Romani, después de largas discusiones, le había escrito, lo aprendía de memoria, declamando sus escenas hasta impregnarse del sentimiento íntimo de todos y cada uno de los versos del poeta y de la situación que había querido pintar, mostrándose tan difícil y exigente en cuanto hacía, que más de una vez el viejo músico hubo de regañarle y aun decirle que había errado su vocación, pues, por las muestras, no era ciertamente la de maestro compositor, que había escogido, aquélla á que Dios le llamaba.

Y en cuanto á Florimo, bastará que yo transcriba á usted dos párrafos de su escrito, para que pueda formarse aún más cabal idea de cuán escrupulosa era la conciencia artística del autor de la *Sonámbula*. «Bellini,

dice, buscaba la expresión de los afectos y de las palabras en el santuario de su corazón, al cual interpelaba y en el que encontraba las manifestaciones más íntimas que estudiaba para traducirlas, porque creía que no con artificios, sino con la verdad del sentimiento, es como se conmueven y agitan las fibras de los oyentes;» añadiendo después: «Nadie mejor que Bellini, á quien con razón puede llamarse el Petrarca de la Música, hubiera podido decir al que le motejase la extremada sencillez y facilidad de sus cantos, lo que ya en tiempo de Canova se dijo de sus estatuas: ¡¡*Esto tan fácil, qué difícil es!*!»

Supuesto lo dicho, no vaya usted á creer que con motivo de las recientes representaciones de *La Sonámbula* en el Teatro Real trate de distraer ahora su atención encomiando lo que, como diría un poeta de nuestra tierra, por sí ello se alaba, y *no es menester alaballo*. Me basta consignar, en prueba de la innegable belleza de *La Sonámbula*, que en los cincuenta y siete años que lleva de existencia su música no ha envejecido un punto, y que hoy se oye con el mismo placer que sintieron los milaneses en la noche del 6 de Marzo de 1831, que se estrenó en el teatro Carcano, cantada por la célebre Giuditta Pasta, la Taccani y la Baillou-Hilaret, y el famoso tenor Rubini, Marini y Biondi; así como que, según Florimo asevera, Rossini consideraba el andante *¡Ah! non credea mirarti*, como la primera melodía de cuantas se habían escrito hasta entonces; que Zingarelli decía con sobradísima razón, que «la naturaleza había revelado á Bellini el gran secreto de la ternura de las lágrimas;» que el mismo Wagner, en época reciente, y cuando estaba ya en el apogeo de su gloria, declaró que Bellini era uno de sus autores predilectos, porque su música era todo corazón y estaba ligada íntimamente con las palabras, y que en este concierto unánime de los grandes hombres del arte contemporáneo, sólo ha sonado una voz discordante, la de Berlioz, cuyo atrabiliario carácter é intransigencia artística le hizo decir en una carta á Hiller: «M. Sauër

quiere á toda costa que yo trabe amistad con Bellini, y yo lo resisto con todas mis fuerzas. *La Sonámbula*, que ayer he visto, ha redoblado mi aversión á conocerlo y tratarlo. ¡Qué partitura! ¡¡¡Qué cosa tan lastimosa!!!»

Pero ya que no añada una palabra de cosecha propia, que nada significaría, ni añadiría un quilate más á tantos y tan autorizados juicios como de *La Sonámbula* se han escrito, espero no llevará usted á mal si, cediendo una vez más á mi constante manía de recordar vejezes, le cuento, por si no lo sabe, algo referente á lo que pudiéramos llamar gestación de aquella ópera; á los últimos ensayos de ella, y aun le cite cierta carta del mismo Bellini dando cuenta de algunas representaciones que de la misma se hicieron en su patria y en el extranjero, y del efecto que las mismas causaron á su inspirado autor. Y como de historia se trata, no estará de más le advierta que nada he de decirle que más *in extenso* no le sea dable leer; entre otros autores, en la biografía de Bellini publicada por el abogado Ciconetti, hoy casi agotada, y de que tuve ocasión de adquirir un ejemplar en mi reciente viaje á Italia; en los libros que á aquel inspirado maestro han dedicado A. Pougín y Scherillo; en la curiosa y extensa biografía del poeta Romani, escrita por su viuda Emilia Branca; en las cartas inéditas del cisne de Catania, dadas á luz recientemente por Salvioli, y en el interesante trabajo de Francesco Florimo, al que he de aludir más de una vez en esta epístola.

Corría la temporada de invierno de 1830-31, para la cual la empresa que tenía á su cargo el teatro Carcano, de Milán, había escriturado á Donizzetti y Bellini á fin de que cada cual le escribiese una ópera, que había de ponerse en escena durante aquella campaña y cuyo libreto sería obra del célebre poeta Felice Romani. Sea porque Donizzetti fuera más fácil en su manera de trabajar ó menos descontentadizo que su compañero, ó porque antes que él pusiera manos á la obra, es lo cierto que fué el primero en cumplir su compromiso, y que el 21 de Di-

ciembre del dicho año 1830 se representó con grandísimo éxito su *Anna Bolena*. Bellini, en cuyo corazón jamás se anidó la envidia, pero en quien ardía noble emulación y deseos de gloria, si bien fué uno de los que más aplaudieron la ópera nueva, temió que el éxito de la que se había comprometido á escribir no llegase siquiera al igual de la que traía en aquellos días tan entusiasmados á los milaneses. Viósele malhumorado y triste, esquivando contestar á las preguntas que con tal motivo le hacían sus amigos y el mismo Romani, hasta que por fin, estrechado por éste, le manifestó no sólo sus temores, sino la resolución firme que había tomado de no poner en música el *Ernani* que aquél le preparaba, y el deseo de que en vez de una obra en el género dramático, le escribiera algo parecido á la *Nina*, de Paisiello. Inútiles fueron cuantas observaciones le hizo Romani para hacerle desistir de tal idea; todas se estrellaron ante la *indefessa seccatura*, como el mismo la llamaba, del joven maestro; y aquel poeta, que con sus humos aristocráticos se hacía rogar, y no poco, hasta otorgar un libro á cualquier otro maestro, ó admitir de él la menor corrección en lo que había escrito, pero que tratándose de Bellini decía (son sus palabras, citadas por Emilia Branca): «este muchacho hace de mí lo que quiere: son tan fascinadoras sus maneras, y sabe de tal modo hacer llegar sus ruegos á mi corazón, que me es imposible resistir á ellos,» dió de lado el libro que tenía á punto de concluir, y en el acto, y auxiliado de su secretario Fumagalli, de Paolo Branca y del mismo Bellini, comenzó á revolver cuanto libro tenía amontonado en su cuarto, en busca de un argumento, dado que la premura del tiempo no permitía otra cosa, hasta que, por fin, se fijaron en el de un baile de Aumer, que, corregido y desarrollado, se convirtió en el poético libro de *La Sonámbula*, que realizaba el ideal de Bellini.

Para ello haré observar á usted que á las causas ya apuntadas se añadía otra de no escasa monta. Bellini,

según confesó á Romani, «se sentía entonces capaz de hacer una buena música campestre, y hasta la tenía en su mente,» y era que para restablecer su salud, un tanto quebrantada, acababa de pasar en el lago de Como, y en la villa de los Condes Lucini de Passalacqua, una larga temporada; y allí, *ai piedi della dama del suo cuore*, «sentía un gran placer—escribe Ciconetti—en pasear en una barca de una á otra orilla del lago, observando las inocentes costumbres y los sinceros amores de los campesinos que poblaban aquellos encantadores lugares. El sábado—continúa diciendo aquel escritor—era para él un día agradabilísimo, porque los jóvenes obreros dejaban su trabajo de la semana, y volvían á sus casas cantando alegres canciones y deliciosas armonías... que causaban en la tierna alma de Bellini todo el efecto que es de suponer. Sentado en una barca, rodeado de los amigos en cuya casa se hospedaba, seguía atentamente las evoluciones de los jóvenes campesinos, y á veces, fatigado del importuno ruido de los remos, hacía parar la frágil barquilla, y poníase á escuchar atentamente aquellas cantinelas, fascinado por sus encantos, y movido, al par, del deseo de estudiarlas, á fin de poder reproducir en alguna obra su carácter por demás sencillo y natural.

Con tales antecedentes, no es extraño que comenzara á trabajar en la nueva ópera con fe y entusiasmo, y á medida que Romani le iba dando materiales, y que el 3 de Enero siguiente escribiera á su amigo Perucchini, de Venecia, las siguientes frases, en las que es de perdonar ocultara los verdaderos móviles de la resolución que había tomado de cambiar de poema: «Sabe—le dice—que ya no escribo el *Ernani*, porque el argumento podría ser objeto de modificaciones por parte de la policía, á lo que se agrega el que Romani, por no comprometerse, le ha abandonado. Ahora escribo *La Sonámbula ó los dos amantes suiços*, de la cual apenas si comencé ayer la introducción. Considera, amigo, en cuán breve

espacio de tiempo he de escribirla, toda vez que ha de ponerse en escena el 20 de Febrero, lo más tarde.»

No vaya usted á figurarse por esto último que Bellini admitiera sin discusión todo cuanto el poeta le enviaba para que lo pusiera en música. Prueba de que así no sucedía, es la oportuna supresión que hizo en el aria del Conde Rodolfo de unos versos por los que el oyente venía á sacar en consecuencia que Amina era fruto de unos desgraciados amores de aquél en sus juventudes, y el curioso dato que Emilia Branca consigna también en su libro, de que Bellini obligó á Romani á cambiar hasta diez veces la poesía del *allegro* del aria final, no dejando aún contento al compositor. Y tanto fué así, que, al decir de la dama citada (si bien su aserto haya sido puesto en duda por algunos biógrafos de Bellini que del caso han ocupado), estábanse en el ensayo general de la ópera, y aún no sabía la Pasta con qué palabras había de cantar el mencionado trozo musical; y cuando la orquesta se hallaba á punto de dar comienzo á la ópera, vióse á Bellini asediando aún á Romani para que de nuevo modificara lo que había escrito, y diciéndole: *Vorrei qualche cosa che innalzi la Pasta e la sollevi ai sette cieli!*... á lo cual el poeta, perdiendo la paciencia, contestó con no muy buenos modales á su interpelante, y cogiendo el sombrero se salió del teatro, como el medio más seguro de poner coto á las exigencias de aquél. Por fortuna, la Pasta no sólo aquietó al maestro, sino que le convenció de la sinrazón que tenía, y en el acto quedaron escogidos, como los mejores, los versos con que hoy se canta y tan admirablemente responden á la situación y á la música que Bellini había escrito, con lo que, por añadidura, aquella gran artista realizó por completo los deseos del maestro expresados en las frases que textualmente he copiado á usted.

*La Sonámbula*, acogida con fervoroso entusiasmo por los milaneses, corrió bien pronto y con igual éxito los principales teatros de Italia, traspasando, no mucho

tiempo después, las fronteras. No he de hacer á usted relato especial de ello; pero una vez puesto á recordar éstos que bien pudieran llamarse recuerdos del tiempo viejo, no ha de extrañar que siquiera le manifieste la impresión que al mismo Bellini causó su música, y más aún los intérpretes de ella, en Florencia, París y Londres.

Para ello me bastará abrir la interesante colección de cartas del maestro que ya he dicho á usted publicó Florimo. Entre ellas aparece la primera, para el caso, la que escribió al célebre editor Ricordi, de Milán, y en la que, entre otras cosas, se lee lo que sigue: «Ayer he oído aquí cantar *La Sonámbula* de un modo que no era fácil conocerla. Todos los tiempos al galope: la Carradori más fría que el mismo hielo, y los coros gritando como energúmenos. El tenor Duprez ha dicho bastante bien el aria del segundo acto, así como la Carradori parte de la cavatina del primero; el resto ha sido horrible. El cortés público florentino, sabiendo que yo me encontraba en el teatro, quiso saludarme y honrarme con sus aplausos, de tal modo que me ví obligado á presentarme dos veces en el palco donde me hallaba, para darles gracias...»

En Londres pasaron las cosas mucho mejor, no sin gran sorpresa del mismo Bellini, como verá usted por lo que sigue, escrito al mismo Florimo, á raíz, como si dijéramos, de los sucesos: «La mañana del día que llegué á este gran país del cielo gris, que algunos con buen sentido han llamado cielo de plomo, leí en los carteles de los teatros (que aquí los llevan paseando por las calles) anunciada *La Sonámbula*, traducida al inglés, y que la protagonista era María Malibrán. Sobre todo por oír y admirar la diva, de la que tanto se ocupa el mundo musical y que yo no conocía sino por su reputación, no falté en acudir al teatro, al cual estaba invitado por una de las más elevadas damas de la aristocracia inglesa, la Duquesa de Hamilton (que, entre paréntesis, canta divina-

mente, y ha sido discípula de nuestro Crescentini, el cual, como sabes, me dió una carta de recomendación para ella). Me faltan palabras para decirte, mi caro Florino, cómo fué destrozada, maltratada, y por decirlo con una frase napolitana, *scorticata*, mi pobre música por estos... ingleses, que por añadidura cantaron en su lengua, que no sé quién, con razón, la llamó lengua de pájaros, ó más propiamente de papagayos, y de la cual no entiendo aún una sílaba. Sólo cuando la Malibrán cantaba era cuando yo conocía *La Sonámbula*. Y el *allegro* de la última escena, y sobre todo en las palabras ¡Ah! *m'abbraccia*, lo dijo con tanto énfasis y expresó con tal verdad la frase, que al principio me sorprendió, y luego sentí tal deleite, que sin pensar que estaba en un teatro inglés, olvidando todas las conveniencias sociales y los respetos que debía á la dama á cuya derecha estaba sentado en el palco, y puesta de lado la modestia (que aun cuando no tenga un autor, debe aparentar), fuí el primero en gritar con todas mis fuerzas: ¡Viva, viva! ¡Brava, brava! y á aplaudir á no poder más. Este entusiasmo mío, completamente meridional y hasta volcánico, del todo nuevo en aquel país *freddo, calcolatore e compassato*, sorprendió y provocó la curiosidad de los rubios hijos de Albión, que unos á otros se preguntaban quién podía ser el audaz que se tomaba aquellas libertades. Pero momentos después, cuando supieron, no sé cómo, que yo era el autor de *La Sonámbula*, me festejaron de tal modo, que por discreción debo callarlo aun á tí mismo. No contentos con aplaudirme frenéticamente no sé cuántas veces, y á lo que yo respondía dándoles gracias desde el palco, quisieron llevarme á la escena, y al fin fuí arrastrado á ella por una multitud de nobles jóvenes que se decían entusiastas de mi música, y á los cuales yo no tenía el honor de conocer. Entre ellos estaba el hijo de la Duquesa de Hamilton, de la que ya te he hablado, y el Marqués de Douglas, joven que tiene en el alma toda la poesía de la Escocia y en el corazón el fuego de los napolitanos. La primera

que vino á mi encuentro fué la Malibrán, la cual, echándome los brazos al cuello, me dijo llena de exaltación y de alegría: ¡Ah! *m'abbraccia*. Mi conmoción llegó al colmo: creía hallarme en el paraíso; no podía articular una sola palabra, y me quedé completamente aturdido... Los estrepitosos y repetidos aplausos del público inglés, que cuando se inflama parece enfurecido, me llamaban á la escena, y en ella aparecí llevado por la mano de la Malibrán... Figúrate el resto, y básteme decirte que no creo que en mi vida pueda tener una emoción más grande. Desde ese momento quedé íntimo amigo de la Malibrán: ella me manifestó toda la admiración que por mi música tenía, y yo la que me causaba su inmenso talento, prometiéndola además escribirla una ópera cuyo asunto fuera á propósito para su genio. Este es un pensamiento que ya me electriza, mi querido Florimo. Adiós.»

Y por lo que hace á París: «Me apresuro—dice Bellini también á Florimo—á decirte que anoche ha causado *La Sonámbula* un verdadero fanatismo en el teatro Italiano. Rubini y la Grissi cantaron con tal pasión y sentimiento, que no hubo persona en aquel inmenso edificio que no derramara lágrimas ó se conmoviese al menos. El final del primer acto, en especial, causó un efecto mágico. A la mitad de él, el público no podía ya contenerse; parecía que los nervios de todos estaban tocados por la electricidad. Figúrate el estrépito que habría al final. El segundo acto produjo no menos placer, conmoviendo á todos á punto de derramar lágrimas. No te hablo del aria de Rubini, cuyo *largo* hubo de repetir; pero sí te diré que durante la escena con la Grissi, los cinco que estaban en mi palco (que era el de la Condesa de Manhes) lloraban como niños...» Y después de decir que á Rubini (cuyas notas cada una de por sí llegaba á las fibras más recónditas del corazón) se debía lo que podía llamarse resurrección de su ópera en Francia, añade, como prueba del entusiasmo que de telón adentro causaba aquélla,

que la orquesta había hecho los ensayos con sumo gusto y estado perfectísima en la ejecución, y que los coros, que generalmente eran malos, habían estudiado con tanto cuidado, que hicieron milagros...»

Y punto, amigo mío, porque mi epístola se va alargando demasiado, y me figuro que usted para sus adentros estará diciendo:—Todo esto está muy bien; pero lo que yo y los lectores de *La Ilustración* (á quienes he de comunicar su carta) queremos saber, no es tanto lo que pasó hace años, sino lo sucedido al presente, y todavía no ha dicho usted palabra sobre la interpretación de la ópera belliniana en el Teatro Real.

Tiene usted razón, si tal dice, y aunque tarde, procuraré enmendar mi falta, por más que al hacerlo tema frunza usted el gesto cuando vea que reincido en la manía de las citas; pero la que se me ocurre viene tan de molde, que no he de omitirla, mal que le pese. Decía el mismo Romani hablando del personaje de Amina: «A primera vista, parece fácil de representarse; pero, en realidad, es mucho más difícil que tantos y tantos otros que se han considerado de más importancia. Conviene que la actriz aparezca sencilla, ingenua é inocente, y al mismo tiempo apasionada, sensible y amorosa; que tenga un grito para la alegría y otro para el dolor, un acento para los reproches y otro para las súplicas; que cada movimiento, cada mirada, cada suspiro, tenga un no sé qué de ideal, y, al propio tiempo, de verdadero, como se ve en algunas pinturas del Albano y se siente en ciertos idilios de Teócrito. Conviene, por último, que su canto sea sencillo y á la vez florido; que sea espontáneo y mesurado; que sea perfecto, y, sin embargo, no se descubra el estudio que se ha hecho. Así fué creado en el poético entendimiento de Bellini, y así fué sentido por la Pasta.» Aplique usted letra por letra todo lo dicho á Emma Nevada, y supóngalo, seguro de no equivocarse, realizado por ella, y tendrá formulado, mucho mejor que yo pudiera hacerlo, el juicio que me merece la admirable *diva*, que, como ningun-

na otra (y suponga también, si gusta, cuantas comparaciones quiera), en los años que llevo de rodar por el mundo, ha sabido, á mi juicio, expresar mejor, con *quel cantar che all'anima discende*, la poética melancolía que encierra el bellísimo andante *Ah! non credea mirarti*, y adornar sobriamente, con *fiorituri* del más delicado gusto, tanto alguna frase del corto recitado que le sigue, como la repetición del *allegro* final.

Copartícipe de los aplausos prodigados á la Nevada ha sido el tenor De Lucía, cuyos adelantos en el arte señalo á usted con verdadera complacencia. Ha interpretado con verdadero *amore* el papel de Elvino, y mi elogio sería de todo punto incondicional si no viera en él cierta tendencia á imitar no sólo lo bueno, sino lo que no lo es, de otros artistas que antes de él han pisado el escenario del Teatro Real, y más de algún olvido de aquel cantar *mesurato* de que Romani hablaba y acabo de copiar. También nuestro compatriota Uetam, cuyas condiciones artísticas son ya conocidas, ha dejado bien puesto el pabellón en el papel del Conde Rodolfo.

Por último, la orquesta, hábilmente dirigida por el inteligente maestro Sr. Urrutia, y los coros, han contribuído, y no poco, al ruidoso y merecido éxito que ha alcanzado *La Sonámbula*.

Más tendría que hablar á usted del regio coliseo; pero no se asuste, quedará para otro día. Por hoy basta, con tanto más motivo, cuanto que lo que haya de contarle no será ciertamente tan de color de rosa como lo relatado en esta epístola.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Diciembre 1888.)

## XCVII

### LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1889)

En la primavera pasada, un conocido literato, cuyo ingenio y talento son proverbiales, tuvo necesidad de salir de esta corte (de la que, por confesión propia, no se había movido en veinticinco años) en busca de la salud perdida. Logrado el objeto del viaje, volvióse á su Madrid querido, anunciando á todos, con el chiste y donaire que le son característicos, el propósito firme que traía de no volver á rebasar los muros de la villa en otro tanto tiempo, por lo menos, de aquél que había permanecido antes en ella. Y con efecto: no sólo comenzó á llevarlo á cabo con unos bríos propios de tiempos harto más juveniles que los que ya cuenta, sino que por las trazas lleva camino de seguir adelante, hasta cumplir el plazo que se propuso, con gran contento de los que nos honramos con su amistad y trato.

Cosa parecida acaece á la *Sociedad de Cuartetos* que acaudilla el insigne maestro Monasterio. En el pasado año celebró sus bodas de plata, y á pesar de que ya por entonces asaltó á algunos de sus más sinceros apasionados el temor de que con tal motivo hiciera alto en sus tareas, y de que más tarde corriese, con piadosa intención, por supuesto, el rumor de que, con efecto, por la mente de los artistas que la componen había cruzado la idea de descansar de la gloriosa campaña que algunos de ellos venían haciendo por espacio de un cuarto de siglo, es lo

cierto que la *Sociedad de Cuartetos* se ha presentado este año con el mismo ó mayor brío y pujanza de antes, demostrando, si no con sus palabras, con sus hechos, que, como el amigo querido de Espronceda á que antes me refería, se halla en ánimos de seguir otros tantos años como los que ya lleva de existencia, consagrándose á la nobilísima tarea de mostrar y difundir, como ella sola sabe hacerlo, los ricos tesoros de los grandes clásicos del arte músico.

Cómo haya sido acogida la nueva campaña de la Asociación artística de que hablo, inútil parece decirlo, sabiendo la notoria importancia y transcendencia que tienen sus sesiones en el arte. De aquí el que no sea ciertamente una novedad el consignar que á ellas ha acudido un numeroso público; que tanto las obras oídas como sus afortunados intérpretes han sido objeto en todas ocasiones de entusiastas y sinceros aplausos, y de que no contentos los muchos habituales asistentes al Salón Romeró con las sesiones que la *Sociedad de Cuartetos* se había propuesto dar, vieran de conseguir que su número se aumentara, como así sucedió, dando ocasión con ello á que figurasen en los programas obras no conocidas y á las cuales no había sido dable dar antes cabida, y, sobre todo, á que Monasterio pudiese realizar el patriótico ideal, largo tiempo acariciado en su mente, de consagrar un día á la música y á los músicos españoles, abriendo con ello un nuevo palenque á nuestros jóvenes compositores, como en no lejanos tiempos lo hizo en conciertos del Príncipe Alfonso, y merced á lo cual figuran hoy en éstos los nombres de Chapí, Marqués y tantos otros.

Larga tarea sería la de reseñar punto por punto todas y cada una de las nueve sesiones celebradas por la Asociación artística á que me refiero, y con gusto la emprendería, que harto más grato es al que ejerce la crítica señalar las victorias que lamentar las derrotas, si los estrechos moldes en que forzosamente ha de encerrarse este artículo lo consintiesen. Pero ya que esto no sea po-

sible, forzoso será limitarse, para cumplir lo que un diplomático llamaría mi misión cerca de los lectores de *La Ilustración*, á indicarles, siquiera sea de pasada, las principales obras, ya de antes conocidas, que en el Salón Romero se han interpretado, y señalar aquéllas que por vez primera han figurado en los programas, apuntando al menos la impresión que me hayan producido y el juicio que de ellas haya formado, si bien con las naturales reservas del que las ha oído tan sólo una vez. Y á este propósito, no estará de más el consignar que en ellos ha dominado el mismo espíritu ecléctico que en los de los años anteriores, es decir, hablando más en canto llano, que Monasterio, *alma mater* de la *Sociedad de Cuartetos*, ha proporcionado á sus oyentes música de todas las escuelas y para todos los gustos, rindiendo tributo al hacerlo á las distintas manifestaciones que el arte ha tenido en el género *di camera*, desde Haydn, que le dió forma y puede llamarse su creador, hasta el actual momento histórico, en que se cuentan como dioses mayores de él, entre los vivos se entiende, Rubinstein y Brahms.

Y por cierto que si yo fuera dado á filosofar, vicio al cual no me he sentido inclinado nunca, no dejaría de darme materia para ello, bien que sin tener el mérito de la novedad, el estudio de las diversas transformaciones del arte, al menos en el género de que ahora se trata, comparado con el de las épocas en que han tenido lugar, para deducir, no sin fundamento, que la música no sólo ha sido siempre fiel reflejo del estado psicológico del autor que la há escrito, sino manifestación transparente del espíritu de su siglo.

Pero dejando á otros el que ahonden semejante materia, contentémonos con observar que á nadie que haya oído los cuartetos en *re menor* y en *sol* (ob. 76 y 77), de Haydn, en las sesiones cuyo relato son asunto de este escrito, se le habrá pasado seguramente por las mientes que el alma del gran maestro que los escribió se viera de continuo atribulada, y su corazón se hallase oprimido

por el dolor; y es que en ellos, como afirma uno de los muchos escritores que de aquél han hablado, se muestra una grandeza poderosa, sí, pero tranquila; una alegría franca, y, sobre todo, una bondad llena de ternura y de candor.

No sucede otro tanto con Mozart. El cuarteto en *re*, y, sobre todo, el incomparable quinteto en *sol menor* (ob. 499 y 516), revelan un estado de ánimo bien diferente del de aquel patriarca de la Música. En ellos de modo claro se transparentan con admirable maestría, y en medio de una elegancia suma y de un encanto sin rival, las angustias y el dolor que fueron, puede decirse, patrimonio exclusivo de aquella hermosa alma y de aquel corazón sensible y generoso. Y en el quinteto, sobre todo, Mozart, realizando aquel fin supremo que Hegel asignaba al arte, supo, como dice este filósofo, hacer despertar todos los sentimientos que yacen adormecidos en el alma humana; revelar á la conciencia cuanto hay de más misterioso y profundo en el corazón del hombre, y hacer sentir todas las grandezas, las miserias, los sufrimientos, los sentimientos y las pasiones que en él se anidan y que es capaz de tener; siendo, en suma, más aún que obra maestra del ingenio humano, una sublime y desgarradora revelación.

Ese mismo carácter resplandece en las obras de Beethoven, trasunto fiel, al decir de un escritor, de la época de agitación social en que vivió. Su inmensa inteligencia necesitaba más ancho campo que el encerrado hasta entonces en límites puramente escolásticos, para revelar el mundo de ideas que se desbordaban de un corazón impetuoso, amargado por crueles sufrimientos y tristes y desconsoladoras decepciones; y por eso, si bien en su primera época aún parece apegado á las formas que encontró establecidas por sus predecesores y consagradas por el uso, cual sucede en el trío en *do menor* y en los cuartetos en *mi bemol* y en *sol* (ob. 9, 16 y 18), más tarde, maestro consumado de todos los procedimientos técnicos,

rompe con la tradición, como ya se vislumbra en la gran sonata *appassionata*, para piano, y en el trío en *re* (ob. 57 y 70) agranda los límites de sus obras, y busca y encuentra en las ideas melódicas que brotaban de su cerebro y en los secretos de la armonía el medio de expresar con sublimes acentos y con vigor y elocuencia admirables todos los ensueños, todas las aspiraciones, todos los tormentos, en fin, que se agitaban y de que era presa su espíritu.

En las sesiones de que al presente soy cronista, se han oído también el cuarteto en *mi bemol*, la sonata en *re*, para violín y piano, y el quinteto en *si bemol*, de Mendelssohn (ob. 12, 58 y 87). Con perdón de un escritor transpirenáiico, que asienta que los *adagios* de este autor recuerdan, á veces, «la sonoridad que produciría un grupo de pordioseros pidiendo armoniosamente limosna», paréceme á mí que las obras de aquel maestro revelan, en un caso, todo lo contrario, pues que el sello de distinción y elegancia y la maestría en la forma que las caracteriza, excluye toda idea que pudiera asemejarse á lo que con tan triste y poco afortunado símil quiso expresar el autor aludido. Aparte de esto, la pasión y el sentimiento que brota de las composiciones de Mendelssohn, en las que no ha faltado quien vea y oiga como un lejano eco de los males que affigieron á los hijos de Israel y de las dolientes quejas de los cautivos de Babilonia (aludiendo á la religión que el autor del *Elias* profesaba), si bien á veces conmueven y agitan hondamente al oyente, no revelan en modo alguno la angustia y el dolor intenso que en Mozart y en Beethoven he señalado. ¡Tan diverso fué el paso del uno y de los otros por este mundo!

Y como no hay regla sin excepción, nadie al oír las obras de Schubert, de las cuales se han interpretado este año el trío en *si bemol* y el quinteto en *do* (ob. 99 y 163), podrá imaginarse la triste existencia que arrastró aquél á quien Beethoven, ya en su lecho de muerte, predijo la

inmortalidad. Aislándose del mundo en que vivía, y buscando en los goces del pensamiento alivio á las tribulaciones y miserias de este valle de lágrimas, Schubert dió rienda suelta á su imaginación, creando obras de positivo valer, y en alguna de las cuales la excesiva abundancia de ideas amenguó, más bien que favoreció, su mérito real y verdadero. Y es que, como dice Luis Elhert, gran apasionado suyo, en sus bien escritas *Cartas sobre la música*, «el abundante manantial de pensamientos que Schubert tenía, debía brotar sin cesar, á menos de no correr el riesgo de ahogarle al detener su curso,» sucediendo como consecuencia que «la extravagancia tuviera lugar allí donde tan ilimitada opulencia había.»

Y con esto, y con consignar que en las sesiones de que doy cuenta también se ha rendido tributo á la memoria de un español ilustre, el bilbaíno Arriaga (que á no haber muerto en edad bien temprana, hubiera sido, sin duda alguna, honra y orgullo de su patria y del mundo musical), ejecutando su bello cuarteto en *re menor*, y al genio viril y poderoso de Rubinstein, al interpretar su hermosa sonata en *la mayor*, para piano y violín, queda liquidada la primera y más larga parte de la cuenta que con mis lectores tenía pendiente. Veamos de hacer ahora otro tanto con la segunda.

En los programas de la *Sociedad de Cuartetos* han figurado además obras de tres autores extranjeros y de dos españoles que hasta ahora no se habían oído en sus interesantes sesiones: el *Carnaval*, de Schumann; un Cuarteto, de Saint-Saens; un Quinteto, de Svendsen; la Sonata en *re*, de Sánchez Allú, y el Trío en *mi*, del maestro Bretón.

Penetrado Schumann de un ideal, dice un respetable escritor de allende el Rhin, confiaba al piano la revelación del mundo íntimo que se agitaba en su sér, encontrándose á veces inhábil para traducir fielmente lo que su alma sentía, y obligado, por tanto, á guardar sus impresiones antes que expresarlas en forma diferente de

aquella que él comprendía ser la más adecuada. Mas si esto último le sucedía en algunas de sus composiciones de alto vuelo, no así en aquéllas que, puede decirse, eran y son la expresión sencilla, y á veces harto concisa, de un pensamiento fugaz que con la rapidez del relámpago cruzaba por su mente. Entonces la forma y el modo de expresión correspondían en un todo á la idea que Schumann había concebido, y muestra de ello es el *Carnaval* (ob. 9), para piano solo, que, abstracción hecha de la bondad y belleza de algunos de los números de que se compone, por su importancia relativa, debiera, en mi sentir, hecho pensar si habría sido más oportuno sustituirle en el programa por otra obra de más importancia del mismo autor.

El cuarteto de Saint-Saens (ob. 41), compositor conocido, no sólo por algunas de sus obras, sino de *visu* por nuestro público, en nada modificó el juicio que de antes tenía formado de su autor. Hombre de laboriosidad suma (de la cual es buena prueba el ya largo catálogo de sus obras, en las que ha abarcado todos los géneros), y escritor crítico elegante, brilla más en sus composiciones por un clarísimo talento y una gran maestría, que por la inspiración y consiguiente abundancia de ideas verdaderamente originales. Así aparece en la obra que acabo de indicar, interesante por más de un concepto, que de creer es cause mayor agrado cuanto más se oiga y puedan apreciarse mejor las bellezas que contiene, y en la cual la mayoría de los inteligentes se fijó, sobre todo, en el *andante*, de estilo grandioso, y en el *scherzo*, donde la musa de Saint-Saens inspiró á éste un feliz motivo que supo desarrollar con grán arte.

Revelando siempre la personalidad de su autor, y más interesante por los detalles y la riqueza armónica, en mi sentir sobrado excesiva, que por la profundidad de las frases, el quinteto de Svendsen (ob. 5), si bien lleva el sello de distinción que á sus obras sabe éste imprimir, no es de tanto valor ni efecto como el que, salido de la mis-

ma pluma, se oyó el pasado año, y con el cual tiene más de una semejanza. Y es, entre otras razones, porque hay en él tal exuberancia de modulaciones, tal prodigalidad de pequeños y delicados detalles, que la idea melódica, abrumada y obscurecida por ellos, no se percibe á veces con la necesaria claridad. Sin embargo de ello, los tres tiempos de que consta (y en todos los cuales se muestra Svendsen gran conocedor de los instrumentos de cuerda, á los que arranca bellísimos efectos de sonoridad) son interesantes, mereciendo especial mención el *adagio*, en el que presenta un tema sencillo, de corte antiguo, que luego desarrolla en unas variaciones, todas ellas bellas y originales, con episodios del género cromático, y á las cuales sólo podría objetarse tal cual sinuosidad en la armonía con que á veces se tropieza, y que más bien las daña que las favorece.

Con la modestia propia de su carácter, llamó Sánchez Allú *ensayo*, en la partitura original que he tenido ocasión de ver, la sonata que dedicó á Monasterio y éste conserva cuidadosamente entre sus papeles, como recuerdo de aquel maestro que sólo encontraba en el arte refugio y consuelo á las amarguras de una vida triste y trabajosa. Aún le recuerdo, y paréceme que era ayer cuando, merced á la generosa protección de hombres de tanto valer artístico y tanto corazón como el inolvidable Guelbenzu y Marcial del Adalid, parecía que se abría una nueva era más tranquila y reposada al infortunado Allú, la muerte le arrebatava de entre nosotros, tan rico de ilusiones como escaso de medios de fortuna. Compositor fecundo, donde más se hizo notar fué en las obras que escribió para piano, algunas verdaderamente bellas y originales, sin que del género *di camera* se conozca otra que la que queda mencionada, y que á su valor intrínseco reúne la circunstancia de estar hecha en una época en que bien pocos eran los que conocían á fondo y cultivaban la música clásica en España.

La sonata á que me refiero, y en la cual son caracteres

distintivos la elegancia y la sencillez, sin dejar de ser una realidad afortunada, es, más que eso, clara muestra de lo mucho y bueno que hubiera podido hacer Allú, de haber cultivado el género á que pertenece. En ella el primer *allegro* es, sin duda, el trozo más importante y más en carácter de toda la obra; el *andante*, aunque de menos valor, tiene una sentida melodía; el *scherzo* cautiva por la gracia que en él rebosa, y en el final decae el interés, cual (como me ha hecho observar un autorizadísimo maestro) sucede hasta en muchas de las composiciones de los grandes genios del arte, en las que no parece sino que su musa les ha abandonado, rendida de cansancio y extenuada por la fatiga y el incesante trabajo.

Que es lo que también se echa de ver en el *trío* del maestro Bretón, á quien me complazco en enviar desde aquí un sincero aplauso por su importante trabajo. Reflejo fiel del agitado espíritu que informa á la moderna generación música; clásico por todos sus cuatro costados, y original, abunda en bellezas, no obscurecidas por los lunares que una crítica exigente podría señalar, y son bien excusables en una primera obra. De ella lo mejor y más importante es el *allegro* con que empieza, vigoroso, enérgico, bien desarrollado, y en el que las hermosas frases que contiene brillarían más de ser menos rico en armonía, y no querer el autor dar excesivo interés á todos y cada uno de los instrumentos á los cuales confía su interpretación. Síguese luego un *andante* melódico, cuyo motivo principal es bello y espontáneo, lo cual, unido á la mayor claridad que en todo él reina, hace que más fácilmente pueda apreciarse y avalorarse su no común mérito; luego viene el *scherzo*, que aunque menos original, tiene elegancia y detalles de buen gusto; y en cuanto al último tiempo, ya he apuntado antes, siquiera sea de ligero, mi impresión, lo cual no quitó que al terminarse se aplaudiera con entusiasmo, y que el Sr. Bretón, buscado y traído á la escena por el insigne Monasterio (en quien es nota característica el nunca desmentido empeño

que siempre ha mostrado en proteger generosa y desinteresadamente á nuestros artistas), recibiera la ovación que su talento merecía.

«Siendo la ejecución de un trozo musical, dice Marmontel en su *Tratado de Estética*, la traducción sensible y llena de vida de una obra escrita, los intérpretes respetuosos del pensamiento de los maestros subordinan siempre su sentimiento personal á la verdad de expresión y de estilo de las obras que ejecutan... sin que vaya por esto á creerse, añade, que la interpretación tradicional de una obra deba encadenar servilmente el alma del artista, oponiéndose á que éste revele lo que su sensibilidad experimenta ó exprese lo que su corazón le dicte y se halle en armonía con el sentimiento ó con la idea que el compositor quiso expresar, toda vez que uno y otra es lo que debe adivinar un buen intérprete, y transmitir á sus oyentes con toda la fe y la pasión que el entusiasmo produce.»

¿La cabal y perfecta realización de todo esto es lo que han llevado á cabo el insigne maestro Monasterio y los excelentes artistas que le secundan al interpretar las obras que acabo de relatar.

Ya en repetidas ocasiones, y no llevado á impulsos del afecto, sino obedeciendo á lo que mi conciencia artística me dictaba, he consignado aquí la alta opinión que me merece Monasterio, y está sancionada por la fama de que merecidamente goza. De él puede decirse lo que Scudo escribía de Viotti: «No es un *virtuoso* que toca el violín para que se admire la flexibilidad y ligereza de sus dedos, sino un artista inspirado que traduce los arranques de su corazón en estilo severo y conmovedor.» Y como quiera que en esta opinión no vaya en mala compañía, pues ya Mozart, para ponderar á su padre el mérito del violinista Fränzl, á quien había oído en Manheim, le sentaba, como premisa del juicio que había formado, que «no era partidario de los *tours de force*; y Tartini asentaba que *Per ben suonare, bisogna ben cantare*,» miro en Monaste-

rio el verdadero tipo del artista en cuyas manos el violín es, como Baillot escribía en su Método, «no un instrumento, sino un alma sonora que, atravesando el espacio, llega al oído del espectador menos atento, y busca, hiere y hace vibrar en él la cuerda más sensible de su corazón.» Tal ha sido en las obras clásicas antes relatadas, y en las cuales ha probado al propio tiempo el cuidado sumo con que las ha dirigido y ensayado hasta alcanzar la feliz y acertada interpretación que todos hemos aplaudido.

Copartícipe, y con justicia, de las ovaciones tributadas á dicho maestro ha sido el pianista Sr. Tragó, del cual también más de una vez he tenido el gusto de consignar en *La Ilustración* todo su valer y mérito. En las sesiones de que doy cuenta no ha hecho más que justificar una vez más que es un pianista de brillantez suma, de un mecanismo admirable y que domina y vence todas las dificultades con gran maestría. Más en su terreno, á mi ver, en las obras clásicas modernas, Schumann, Rubinstein, Saint-Saens sobre todo, han tenido en él un intérprete admirable y al que todo elogio es merecido.

Por último, tanto el *violoncellista* Sr. Beck, digno también de especialísima mención, como los Sres. Lestán y Pérez, se han hecho acreedores de elogio.

Con lo que, y con pedir á mis benévolos lectores perdón por mi falta de laconismo, queda pagada la deuda que con ellos tenía contraída de darles cuenta de las interesantes sesiones que ha celebrado la *Sociedad de Cuartetos* en el presente año.

(*La Ilustración Española y Americana*, 30 Enero 1889.)

## XCVIII

### LOS AMANTES DE TERUEL

(ópera de Bretón)

En el erudito prólogo que al frente del famoso drama del insigne literato Hartzenbusch escribió el académico Sr. Fernández-Guerra, en los *Autores dramáticos españoles contemporáneos*, se lee que desde el siglo XIII venía transmitiéndose de padres á hijos en Teruel la tradición de la amarga desventura de Juan Diego Martínez Garcés de Marsilla é Isabel de Segura. Olvidada, sin embargo, algún tanto con el transcurso de los años, reverdeció la memoria de aquéllos con el hallazgo de sus cuerpos, ocurrido al labrar de nuevo una capilla en la iglesia de San Pedro de la ciudad referida, dando lugar á que un vecino de la misma publicara en verso la *Historia lastimosa y sentida de los tiernos amantes Marsilla y Segura*, repetida después de diferentes modos en otros libros; á que el valenciano é infanzón de Aragón, Micer Andrés Rey de Artieda, escribiese en 1581 su tragedia *Los Amantes*, y á que el notario de Teruel, Juan Yagüe de Salazar, ideara el poema sobre el mismo asunto, que fué impreso en Valencia en 1616.

Nadie había puesto en duda los hechos que corrían de boca en boca entre el pueblo, y aparecían relatados en los libros que acabo de indicar, hasta que el historiador de Aragón Lanuza los calificó de pura fábula. Sentidos de esto los moradores de Teruel, diéronse á allegar nuevas pruebas que confirmaran la exactitud de lo que para

ellos era verdad inconcusa, resultando de sus pesquisas el hallazgo, en el archivo del Ayuntamiento, de una relación incompleta de la historia de los amantes, incluida en una Historia de la Ciudad, así como sobre el féretro de Marsilla (cuyos restos, como los de Isabel de Segura, exhumaron al intento) un escrito que decía: «Este es Diego Juan Martínez de Marsilla, que murió de enamorado;» de todo lo cual extendieron las correspondientes actas, que sirvieron no sólo para refutar la aserción del historiador aragonés, sino también para desvanecer en este siglo las dudas á que dió lugar el hallazgo, en la parroquia de San Pedro, de una relación falsa, obra, al decir del erudito D. Isidoro de Antillón en sus *Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel* (según se lee en un curioso artículo del *Semanario Pintoresco Español* de Mesonero Romanos), de aquel mismo Juan Yagüe de Salazar, autor del poema antes citado.

Desde entonces, la tradición pasó á ser historia verdadera, al par que fuente inagotable para poetas y artistas; y ya en el siglo xvii registra la dramática española tres comedias basadas sobre tan interesante argumento. Es la primera en fecha, y también en mérito, la de Tirso de Molina, escrita en 1635, en la que, á pesar de cambiarse la época en que los sucesos ocurrieron, de dar distinto rumbo á las proezas de Marsilla en busca de la gloria y de las riquezas que le demandaba el padre de Isabel para otorgarle la mano de ésta y negársela al poderoso Azagra, y hasta de lo altisonante que es á veces el diálogo, siempre resalta la hábil pluma que escribió *La Villana de Vallecas* y *El Burlador de Sevilla*. Plagio infeliz de dicha comedia fué otra de Montalván, de la que se ha dicho era «una de las peor escritas en español,» y, por último, en el catálogo de Huerta se menciona otra de Suárez, que, á juzgar por la escasa mención que de ella se hace, debía correr parejas en mérito y valer con la de aquél á quien Quevedo llamaba desdeñosamente, en unos conocidos versos, Juan Pérez.

Reservado estaba á nuestro siglo el rodear de mayor encanto poético la memoria de los dos amantes, y sabido es que tal gloria corresponde al insigne D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que con su drama *Los Amantes de Teruel* trocó el taller del artesano por uno de los más altos puestos en el Parnaso español, y en el que con tan diestro modo supo, al decir de Fernández-Guerra, «estudiar en su mayor pureza el intenso fuego de Isabel de Segura y Diego Marsilla, penetrar en sus misterios, identificarse con él por medio de la inspiración, y encontrar su fórmula más poética, más perfecta, después que infructuosamente la habían estado buscando seis siglos,» y crear, en fin, añadiré yo, la obra que por sí sola hubiera bastado para darle inmortal renombre.

Hoy la fama de los dos enamorados mancebos, cuya pasión tomó cuerpo y desarrollo viendo

.....la florida  
 Margen del Guadalaviar,  
 Allí donde alza Teruel,  
 Señoreando la altura,  
 Sus torres de piedra oscura  
 Que están mirándose en él...

ha vuelto á estar en boca de todos, merced al ruidoso éxito alcanzado por el maestro español D. Tomás Bretón, con su ópera estrenada en el Teatro Real en la noche del 12 de Febrero último, y de la que deber mío es dar cuenta, aunque con algún retraso, á los lectores de *La Ilustración*, bien que no á la medida de mis deseos y con la amplitud que tal vez aquéllos tuvieran derecho á exigirme.

Y las razones de ello son bien sencillas. Decía en cierta ocasión solemne un ilustre amigo mío, cuya muerte llora la historia patria, que no era prudente tocar la lava de los volcanes hasta que se enfriara. Seguir tan avisado consejo en la ocasión presente no me pareció fuera de pro-

pósito, sobre todo viendo de un lado las demostraciones de fervoroso y ardiente entusiasmo con que por los unos era acogida la obra, y los encomiásticos elogios que á toda ella se prodigaban, y por otro, las duras y acerbas críticas de que al propio tiempo era objeto; considerando, además, que por sinceridad de intención y serenidad de ánimo que se quisiera tener, no era empresa fácil la de sustraerse por completo al influjo de las opiniones sustentadas por alguno de los dos campos; ver de modo claro de parte de quién estaba la razón y si le asistía por completo, y aquilatar el punto hasta donde eran exactos los juicios, y cuándo comenzaba el apasionamiento y el espíritu de escuela á ser elemento integrante de los elogios ó de las censuras. Y aun esperando á que se calmasen un tanto los ánimos, quedaba al crítico ajeno á tales luchas otra dificultad de no escasa monta: la falta de la partitura, para poder estudiar la ópera, no sólo en el teatro, sino en el silencio del gabinete, y tratar de apreciar, con mejor ó peor exactitud, las bellezas que encerrase, así como notar los lunares que, como obra humana, no habían de faltarle. Pero como quiera que ni los ánimos se han quietado, ni me haya sido fácil tener la partitura á la vista, toda vez que no se ha dado á la estampa, forzoso es romper el silencio y ver de comunicar mis impresiones á los lectores de *La Ilustración*, guardándome bien de pretender que estos deshilvanados renglones pasen y se tengan como juicio crítico y concienzudo de *Gli Amanti di Teruel*.

De ser cierta, como creo, la versión castellana que primitivamente escribió el Sr. Bretón de su ópera (de cuyo libro y música es autor), y de la cual ha dado algunas muestras, no muy felices por cierto, un folleto que ha andado estos días en manos de los aficionados, aquel maestro se inspiró al forjarla en el grandioso drama de Hartzenbusch de que antes he hecho honrosa mención. No sería tarea difícil la de hacer resaltar las diferencias de monta que entre éste y aquélla existen, tanto en el plan

y desarrollo del argumento, como en la forma (bellísima en la obra literaria que tanta y tan merecida fama dió al gran poeta); pero la tolerancia que en achaques de libretos existe, no sé si bien ó mal tenida, y merced á la cual han corrido y corren no pocos bajo el pabellón de las más grandes glorias del arte lírico-dramático, á los cuales libros la crítica, aun la más tolerante, podría poner no pocas tachas, hace que, á menos de incurrir en una falta notoria de equidad, no deban extremarse las exigencias en este punto. Agréguese á esto el que por haber sido vertido el libro al italiano, han desaparecido, ó al menos se han obscurecido, algunos de los lunares que antes se notaban, y que el Sr. Bretón ha conseguido agrupar en su libro no escaso número de situaciones musicales donde mostrar su talento y valer puramente artístico, y se comprenderá que, aceptando tal cual es el trabajo literario de aquél, considere por mi parte el punto por suficientemente discutido, y pase, con permiso de mis lectores, á otro capítulo.

Al exponer no há muchos días, tratando de las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, mi opinión sincera y desapasionada sobre un *trío* del Sr. Bretón, al cual tributé el aplauso que merecía, después de reconocer las bellezas que en dicha obra se destacaban, algunas de no común mérito, hice notar que dicho trabajo era, á mi entender, reflejo fiel del agitado espíritu que informa á la moderna generación música, así como el que alguna de las hermosas frases que en él se oían, hubieran brillado más á ser la obra menos rica de armonía, y no haber querido su autor dar un excesivo interés á todos y cada uno de los instrumentos á los cuales había confiado la interpretación de sus ideas.

Pues bien: la música de *Gli Amanti di Teruel*, revelando en cuadro más grande y de más bulto las innegables cualidades que á su autor adornan, así como los escollos en que á veces tropieza y debiera evitar para adquirir una fama sólida y estable, me ha hecho ver, y

perdónese la inmodestia, que no había estado desacertado en el juicio que acabo de apuntar. Con efecto: la ópera de que hablo, trabajo serio é importante, en que el talento y la labor asidua se muestran de modo más ostensible y con más intensidad que la inspiración; impregnado de sentimiento dramático, y en el que se registran páginas de un mérito real y positivo, dignas y merecedoras del entusiasta aplauso con que han sido acogidas, refleja, á mi entender, aún más á lo vivo, ese espíritu de agitación á que en el citado artículo me refería, que acosa á muchos de los modernos compositores, sobre todo de la vecina tierra, y que, extremado, puede conducirles á un barroquismo musical, harto parecido á aquél en que cayeron los pintores imitadores de Miguel Angel, cuyas obras, objeto de la admiración del mundo, como lo son ya algunas de las de Wagner, hicieron ver en no lejano plazo que al par que dignas de profunda contemplación y estudio, eran difíciles y peligrosas de copiarse en un todo, á no tener el genio y el saber de aquel coloso del Arte.

Y ese espíritu inquieto se revela en las obras de los dichos maestros, por la exuberancia de armonías y contrapuntos, por los giros extraños de las frases y lo entrecortado de éstas, y por los frecuentes cambios de tonalidad y de ritmo, extremos á que les conduce, ya el temor de aparecer vulgares, ya el afán de novedad y el consiguiente deseo de ser originales en todo momento; siendo signo característico también de las escuelas á que me refiero el prurito de encomendar, con notoria preferencia, á la orquesta la expresión del discurso musical, y no con aquella sobriedad y concisión que sólo da una larga práctica, sino con un lujo de instrumentación más nocivo que provechoso al tono y colorido general de la obra y al realce que el compositor habría querido dar á ciertas situaciones y momentos culminantes del drama. En una palabra, la ausencia, más ó menos completa, de aquella claridad, sencillez y unidad simbólica del trabajo, que,

al decir de un profundo pensador, son los elementos que constituyen la verdadera belleza de una composición.

Afiliado por convencimiento ó por instinto el maestro Bretón á esta escuela, por más que en algunos momentos muestre inclinación al género puramente italiano, dicho se está que la partitura de *Gli Amanti di Teruel* no ha de estar exenta de los pecados dichos (que hasta pueden ser mirados como virtudes por los que ven en ellos el derrotero seguro para el progreso del Arte), y de los cuales se muestra sobre todo más reincidente en el primero (el más débil, sin duda alguna, de su largo y laborioso trabajo), y en el segundo acto, sin excluir ciertamente el calenturiento preludio que precede á la escena en que aparece Marsilla en medio de un monte y atado á un árbol por sugestión y venganza de la desairada Sultana de Valencia.

En cambio de esto, la misma escena que acabo de mencionar, en que Marsilla se entrega al furor de la desesperación al oír el tañido de las campanas de Teruel que le anuncian se ha cumplido el plazo fatal que le había sido dado para presentarse á demandar la mano de Isabel, es de gran colorido é impregnada de tinte verdaderamente dramático, que, á decir verdad, decae luego en su coloquio con Zulima, y más aún cuando, libertado por sus amigos, coge la espada, de la cual, siendo cautivo, había dicho:

Rayo fué de Palestina,  
Rayo en Valencia será,

para ir á tomar venganza y romper el lazo fatal é indisoluble que le separaba ya de su amada.

De más altos vuelos aún es el duo entre los dos amantes, que constituye, ó más bien debiera constituir, el tercer acto, toda vez que lo que después de él se oye y ve, ó sea la muerte de Zulima, no está, ni con mucho, á su

altura; huelga, y aun daña, al efecto del trozo de que hablo, y á la honda impresión que produce en el ánimo del espectador. Dice un escritor, autoridad en materias de estética, que en las creaciones que lleva á cabo el arte hay una hora sin igual y un momento incomparable para el artista, que es aquél á que pudiera denominarse el paso del astro. Esa hora y ese momento han sido para el Sr. Bretón aquéllos en que su mente concibió el duo de que hablo, y la sentida melodía, alma del mismo, llena de expresión y poesía, que, revestida después con todas las galas de la ciencia armónica, se oye repetidamente en él sin que decaiga el interés; antes al contrario, conmoviendo y deleitando al oyente, ya al expresar el afecto íntimo é intenso que embarga los corazones de los dos enamorados mancebos, ya los gritos de dolor que á ambos arranca, en Isabel el sentimiento del deber y la voz de una conciencia honrada que le hace pronunciar palabras de aborrecimiento, y en Marsilla el convencimiento de su desgracia, magistralmente pintada por Hartzenbusch en aquellos hermosos versos:

Llegué tarde. Ví la dicha,  
Tendí las manos y voló al tocarla...

y de que es sobrio y hermoso remate la sentida frase del mismo infeliz amante al abandonar para siempre aquella mansión, antes fuente perenne de sus alegrías, y entonces de dolor y de amargura incomparables.

Por último, y después de hacer honrosa mención del final del prólogo, aplauso, y grande, merece el cuadro último de la ópera, al que precede una escena, de gusto harto dudoso, entre gente del pueblo y monaguillos de la parroquia de San Pedro, por más que haya querido darse á la canturria de éstos cierto sabor de relativa anti-güedad.

La sentida é inspirada plegaria de Isabel, esencialmente melódica (cualidad que se destaca más, por lo mis-

mo que no resalta todo lo que de desear fuera en la mayor parte de la partitura); el severo canto de la Iglesia, bien que hubiera sido preferible sustituirle por otro del mismo carácter; la corta, pero hermosa, marcha fúnebre que anuncia la llegada al templo de los inanimados restos de aquél que «murió de enamorado,» y los gritos de dolor de su amada al contemplarlos, trayendo á la memoria, como recuerdo de días harto más felices, la cantinela con que aquél la dirigía sus trovas de amor (que aunque agradable y diestramente colocada y armonizada cada vez que reaparece en la ópera, de desear también hubiera sido tuviese más originalidad), hasta caer, por fin, muerta sobre el féretro, es un trozo musical bien pensado, altamente dramático, y feliz coronamiento de la obra.

Tales son, caros lectores, mis impresiones acerca de lo mejor y más saliente de ella. Cuanto á los lunares que en la misma se notan, basta con lo ya apuntado, y sólo debe añadirse, rindiendo tributo á la verdad, que en *Gli Amanti di Teruel* hay plétora de música; la obra resulta demasiado larga, y puesta en la piedra de toque de la experiencia, ésta ha demostrado la razón con que el Jurado que á su tiempo la examinó, proponía se hiciesen cortes y supresiones que, en último término, hubieran hecho realzar más lo bueno que en ella se encierra.

Y á este propósito, y sin que mi ánimo sea renovar luchas y discusiones que soy el primero en lamentar, cúpleme decir, llevado, más que por el ardor del neófito, por amor á la verdad, que si los que, llevados del espíritu de escuela ó movidos por el noble afecto de la amistad ó por un plausible patriotismo, no han tenido sino encomiásticos elogios para la obra del Sr. Bretón, se hubieran limitado á esto sólo, la crítica imparcial hubiera respetado sus opiniones y hasta aplaudido el móvil de ellas; pero en el paroxismo de su entusiasmo han cometido más de una sinrazón que debe notarse y rectificarse para dejar las cosas en su punto. Como tal debe considerarse cuan-

to, de modo ya directo, ya indirecto, se ha dicho á este propósito contra la Academia de Bellas Artes de San Fernando, á la que no alcanza responsabilidad ninguna, puesto que ninguna participación ha tenido en ello, de los disgustos y tropiezos que el autor de *Gli Amanti di Teruel* haya podido sufrir hasta ver representada su ópera; y que en lo que á aquél atañe, sólo se ha limitado á examinar las obras que él mismo la enviaba en cumplimiento de su deber, y á juzgarlas favorablemente, movida, al hacerlo, tanto por un sentimiento de justicia, como del deseo que siempre la anima de alentar y proteger á nuestros jóvenes artistas. Y si, como se ve, ningún motivo había que excusara lo sucedido, tampoco existía para las demostraciones de que han sido objeto ciertos y determinados maestros dignos de todo respeto. De lamentar es, pues, la sinrazón de las manifestaciones, algunas de ellas no muy cultas, y de los ataques más ó menos embozados de que ha sido objeto el respetable maestro del Sr. Bretón y aplaudido autor de *Marina*, y la inexcusable insistencia con que en determinada noche quiso una parte del público, si bien la más exigua, imponer su opinión y manifestar su desagrado al inspirado y popular autor de *Jugar con fuego y Pan y Toros*, insigne musicólogo y una de las más grandes también y más legítimas glorias del arte lírico-dramático español, por el cortés silencio que guardaba, obedeciendo á la voz de su conciencia artística, y que sólo rompió en aquellos momentos en que lo que oía era ajustado á sus convicciones, y con arreglo á ellas era bueno y bello. Y basta de matemáticas, como decía un personaje de una conocida comedia.

La interpretación de la ópera, sin dejar de conocer que, en general, hubiera podido ser mejor, ha sido bastante acertada, mostrando todos los artistas que en ella han tomado parte un celo digno de elogio. La Srta. Pérez ha interpretado con acierto el poético papel de Isabel de Segura, mostrando que no eran equivocados los augurios que de ella hice cuando pisó por vez primera la es-

cena del Teatro Real; y si bien en alguna ocasión sus facultades no hayan estado á la altura de sus deseos, ha cantado la obra con pasión y entusiasmo dignos de todo encomio. La Srta. Fabri, así como los Sres. Mejía, Menotti, Ponsini y Giannini, han cumplido como buenos, siendo el héroe de la fiesta nuestro compatriota el tenor Valero, cuyo triunfo me complazco en consignar. Los adelantos notables que este joven artista ha hecho durante su ausencia de España; el sentimiento que sabe imprimir á lo que canta, y el modo diestro con que ha dado realce á la ardorosa pasión de Diego de Marsilla, sobre todo en el duo, pieza capital, como he dicho, de la ópera, le han hecho merecedor de los calurosos aplausos y de los plácemes de que ha sido objeto. Por último, también se han hecho dignos de todo elogio los coros, ensayados con *amore*, y la orquesta desempeñando de una manera magistral la difícil y más interesante parte de la obra que le estaba encomendada, la cual se ha puesto en escena con lujo en lo que atañe á los trajes, que le fueron cedidos *ad hoc*, y pertenecieron en sus tiempos al antiguo Teatro de Palacio, y con excesiva modestia en lo que de su parte ha puesto la empresa del regio coliseo.

Ahora tan sólo me resta, para poner término á estos deshilvanados renglones, enviar mi sincera enhorabuena al maestro Bretón por el éxito que su obra ha alcanzado, y hacer votos para que la próspera fortuna que al presente le halaga nunca le sea adversa, y su nombre se registre un día con gloria en los anales de la Música en nuestra patria.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Marzo 1889.)

## XCIX

### EL TEATRO REAL.—EL MOTÍN DE ARANJUEZ, zarzuela de Marqués. ALBÉNIZ.—MONUMENTO Á ESLAVA.

Nada más natural y propio de los tiempos de penitencia en que nos encontramos, que el hacer cada pecador confesión de sus culpas y mostrarse arrepentido y contrito de ellas, por sana que hubiese sido su intención al cometerlas. Por ello, cúmprenos reconocer la razón con que, hasta cierto punto por lo menos, más de un lector de *La Ilustración* nos ha echado en cara ciertos pecados de omisión, como los llamaría un moralista, en los que, á sus ojos, hemos incurrido, y que, hablando en plata, se reducen á no haber dado menuda cuenta este año y en estas revistas de cuantas óperas se han ejecutado en el Teatro Real durante la temporada que al presente está *in extremis*, si no ha concluído ya cuando se publiquen estos renglones.

Reconocida la verdad del caso con ingenua franqueza, lícito nos ha de ser, sin embargo, decir algo, si no en descargo, como disculpa al menos de nuestra conducta. Hallábase una vez, y va de cuento, el insigne D. Juan Nicasio Gallego sufriendo con heroica resignación la lectura que un novel poeta le hacía de un largo poema que en toda clase de metros había escrito, y por el que podía deducirse todo el *ópimo fruto* que de él podía esperarse, hasta que por fin, rendido de aquel chaparrón de versos que sobre él descargaba, el inspirado cantor del *Dos de Mayo* quedóse profundamente dormido. Alzó la voz el poeta, acércóse á aquél; pero todo fué en vano, hasta que

haciendo punto á la lectura y cesando el consiguiente arrullo, Gallego se despertó. Entonces púsose á mirar de hito en hito y sin decir palabra al vate, hasta que éste, amostazado con aquella escena, de brusca manera le interpeló diciendo:—«Pero, Sr. D. Juan, ¿no me dice usted su parecer?—¿Y quién le ha dicho á usted, caballero, respondió el interpelado con voz de trueno, que el silencio no es una opinión?»

Pues esto mismo, poco más ó menos, decimos nosotros á aquéllos que, como hemos dicho, se nos han quejado de que no hayamos escrito ni una línea sobre no pocas de las óperas que en el regio coliseo se han oído. Salvo la aparición de la Van Zandt en aquel escenario (tan rápida como la de la Nevada, cuyos recuerdos no pudo borrar á pesar de su valer artístico, pregonado por la fama de que venía precedida), que causas que al lector nada importan nos impidieron consignar á su tiempo, de todo lo demás, que no ha sido mucho en número, que por uno ú otro concepto merecía darse cuenta, ya lo hemos hecho. De lo demás hemos preferido callarnos á tener que entonar una lamentación sobre la adversa fortuna que ha presidido los destinos de aquel teatro, ó predicar una vez más en desierto, dado que siempre ha sido ese el resultado de cuanto hemos escrito para que el dicho coliseo estuviera á la altura que su importancia merece y ha estado en más antiguos tiempos.

Y ¿para qué negarlo? había también en nuestro silencio algo de amor propio al no querer confesar que nos habíamos equivocado en los juicios que formamos en los comienzos de la temporada teatral. Al leer en los programas que por entonces se publicaron los nombres de algunos de los artistas que en ella iban á actuar y las promesas que se hacían de obras que, si no nuevas, nunca se habían representado aquí, creímos que, á semejanza de lo que acontece con algunos estudiantes que son desaplicados durante el curso, pero, no bien se anuncia la primavera, tras la cual aparecen como aterradora

esfinge los exámenes, con toda la flora cucurbitácea por cortejo, se encastillan á piedra y lodo en sus casas y tratan á toda costa de reparar el tiempo perdido, ya para restaurar su fama, ya para evitarse las consiguientes y más ó menos expresivas admoniciones paternas, en el Teatro Real y en el presente año iban á enmendarse las pasadas faltas, haciendo una campaña que dejara grato recuerdo.

No ha sido así, sino que, y siguiendo el ejemplo dicho, los que rigen y gobiernan el dicho teatro, han hecho en él, poco más ó menos, lo que aquellos otros estudiantes que sólo renuncian á su vida de español libre, feliz é independiente en los últimos momentos, atiborrando entonces su mollera con el alimento espiritual que le proporcionan unos cuantos manuales, triple extracto de la asignatura que debieron estudiar con tiempo y despacio; y en los postreros instantes han traído al tenor Gayarre, como ánora de salvación, el cual ha cantado, sabido es, *La Africana*, con gran contento y aplauso de sus numerosos entusiastas, y tal vez cuando se publiquen estas líneas haya también hecho conocer *El Pescador de perlas*, joya musical del malogrado Bizet, á la tiple señora Bendazzi y al tenor Garulli, escapados del naufragio del teatro de Apolo de Roma; queriendo así hacer olvidar el modo y manera como han sido cantadas *Carmen*, *Aida*, *Semiramis*, *e tanti altri*, sin excluir ciertamente *I Promessi sposi*, de Petrella, obra de escaso mérito, justamente relegada al olvido y en mal hora exhumada en una de las pasadas noches.

\* \* \*

Próximamente por los días en que *Los Amantes de Teruel* eran objeto de más apasionadas discusiones, llegó á nuestras manos un artículo de A. Berlioz, publicado en Bruselas, haciendo encomiásticos elogios de una ópera

compuesta por un joven español, D. Juan Alonso, discípulo de aquel Conservatorio, y pensionado allí por la constante y decidida protectora de nuestros artistas, la Infanta Isabel. A creer al crítico citado, el *Don Juan Tenorio* que nuestro compatriota ha escrito y aquél menudamente detalla, es obra de grandes vuelos, en la que su autor hace alarde de imaginación potente y creadora, de peregrina y hábil instrumentación y de todos los conocimientos, en suma, que abarca la difícil ciencia del maestro compositor; obra, en fin, dice, «que todo lo merece menos el olvido, y que oída se impone de modo imperioso.» Por más que, á nuestro parecer, el novel maestro hubiera debido escoger otro asunto para darse á conocer al mundo musical, á fin de evitar escollos que ni el mismo Verdi ha podido salvar con fortuna en su *Otello*, inútil es decir cuánto deseamos que los felices augurios del crítico belga se realicen, y que el arte español cuente con un maestro más que continúe sus glorias, y si posible es, las realce y aumente.

En esfera más modesta, el maestro Marqués, bien conocido y apreciado del público madrileño, ha dado una nueva prueba de su talento con la música que ha compuesto para la zarzuela que, con el título de *El Motín de Aranjuez*, han escrito los Sres. Chaves y Torres Reina, y se ha cantado en el teatro de la Zarzuela. En medio de tanta producción falta de buen gusto literario, y cuyo éxito, por lo general, se fía á unos cuantos chistes, por lo común de mal género, y á una música que á la legua se conoce estar escrita *pro pane lucrando* y para salir del paso, la obra á que me refiero ha sido un afortunado paréntesis, que honra á sus autores y debe animarles á seguir por el camino que en buen hora han comenzado. Con efecto: en *El Motín de Aranjuez*, los Sres. Chaves y Torres Reina, que, como ha dicho uno de nuestros críticos, muestran pertenecer á aquella raza de escritores, dignos de aprecio, que buscan el éxito por medios decorosos, anteponiendo á todo el respeto al arte, han pro-

curado y conseguido retratar con acierto la época, las costumbres y los personajes del desdichado reinado de Carlos IV, realzando su obra con un lenguaje castizo y decoroso, y una versificación en ocasiones digna de todo encomio.

Por su parte, el maestro Marqués, que en esta partitura, como en todas, no ha dejado de hacer alarde de su marcada predilección por el género sinfónico, en el bello preludio con que comienza el segundo acto, y que el público acogió desde el primer día con gran aplauso, amoldándose á las situaciones del libro y al color genuinamente nacional de la obra, ha escrito una música fácil, ligera, animada y de carácter, de que son buen ejemplo los coros de manolos y chisperos que en ella se oyen, un agradable pasacalle de bandurrias y un hermoso cuarteto, trozo el más saliente del acto primero y uno de los de más valer de toda la zarzuela. En suma: *El Motín de Aranjuez* es una obra de los buenos tiempos del género á que pertenece, que honra á sus autores, y que, á más de gloria, les hubiera dado no poco provecho si el teatro de la Zarzuela no hubiera tenido, por otras causas según parece, que dar por terminada su campaña, cuando parecía haber encontrado la veta que había de resarcirle de todos los tropiezos que hasta entonces había tenido.

Y pues que de compositores se trata, notoria injusticia sería dejar en el olvido el nombre del reputado pianista Sr. Albéniz, tan querido de nuestro público (que ha sabido apreciar en todo lo que vale su no común mérito y el entusiasmo que profesa por el arte á que ha consagrado su vida entera), y del concierto que dió no há mucho en el teatro de la Comedia. Juzgado ya como pianista por nosotros en *La Ilustración*, nada se nos ocurre quitar ni añadir á lo dicho entonces, sino sumar nuestro sincero aplauso á los muchos y espontáneos que en el concierto dicho recibió, ya interpretando su *Concierto en la menor* y su *Rapsodia española*, ya la *Fantasia húngara*, de Listz, ó los fragmentos del *Anillo de los*

*Nibelungos*, de Wagner, bien que no sean, sobre todo estas dos últimas obras, las más adecuadas á su manera de ser y de sentir, y en las que pueda brillar más su mucho talento artístico. Como compositor, algo también tenemos dicho en elogio suyo, pues ciertamente lo merecen las composiciones para piano de que en el artículo aludido hablamos, y á las que, sin que la severa crítica tuviera nada que objetar, podrían añadirse no pocas que ha publicado con posterioridad, así como las seis bellísimas baladas para canto, letra de la señora Marquesa de Bolaños, que recientemente ha escrito; pero por lo que hace á las nuevas obras que en el dicho concierto se interpretaron, no es fácil detallarlas, ni apuntar sus bellezas ó señalar sus defectos, no habiéndolas oído sino en la ocasión citada. Respecto del *Concierto en la menor*, suple nuestra falta una autoridad en el arte, como es la del reputado maestro y crítico musical Sr. Pedrell, quien dice, en un artículo que á su tiempo publicó, que dicha obra «ofrece gran unidad en su variedad, prorrumpiendo su autor en el calor del discurso musical en arranques oratorios, llenos, ora de intimidades del sentimiento, ora de esas vaguedades que adormecen al oyente, mientras las tenues hebras de la fantasía despierta le hacen soñar delicias inenarrables;» y en cuanto á la *Suite caractéristique* y las *Escenas sinfónicas*, para orquesta, la impresión que producen es que, dotado su autor de ingenio y de inspiración, de dedicarse seriamente á este ramo del arte, cabe fundadamente esperar que no ha de ser de los que menos honra y gloria le den. Esas le deseamos en el viaje artístico que va ahora á emprender (llamado en primer término por la casa Erard, de París, apreciadora de su talento) por Francia é Inglaterra, de donde deseamos retorne cargado de laureles, y algo más que tan necesario es en esta prosáica vida.

Cuando, hace ya no pocos años, acudía yo, en unión de otros jóvenes de entonces, á casa del insigne maestro Eslava, con objeto de recibir sus doctas lecciones en la ciencia de la armonía y del contrapunto, llamaba mi atención, como la de aquéllos, un cuadro colocado en primer término en el modesto aposento en que éramos congregados. Veíase en él la plaza de un pueblo, con su fuente ó abrevadero en medio de ella, y en el fondo, y corriendo parejas con las que le eran vecinas, una modesta casa, de no gran altura, enjalbegada de blanco, con ancho y nada artístico portón y empinada techumbre, que parecía cobijar el granero donde los labradores que la habitaban tenían recogido el fruto de sus afanes. Aquella casa, que nuestro maestro nos señalaba con marcada complacencia, era la de sus padres; aquella donde él había nacido, y en la que aún, por entonces, vivía una de sus hermanas, á la que profesaba entrañable cariño; la morada, en fin, á la cual en diferentes épocas de su vida, y cuando ya su nombre era respetado de propios y extraños, acudió para buscar descanso de los arduos trabajos á que había consagrado su vida entera, y grato solaz con la vista de aquellos frondosos campos y pintorescas montañas que le recordaban sus juveniles años.

Ante esa casa ha tenido lugar en uno de los días de este invierno una modesta ceremonia, de la que dieron cuenta á su tiempo los periódicos de Pamplona, de uno de los cuales, aunque tardíamente, copio el siguiente relato:

«En el inmediato pueblo de Burlada se verificó el martes una solemne ceremonia: la colocación de una lápida conmemorativa del natalicio y muerte del gran maestro Eslava, en su casa nativa. El acto comenzó por la bendición de la lápida, hecha por el párroco D. Carlos Arbizu. Terminada esta ceremonia, el Sr. García Echarri, en nombre de la Comisión iniciadora, pronunció breves palabras, tributadas en homenaje de respeto y admira-

ción á la buena memoria del docto é inspirado compositor, é invitando á todos los admiradores de las glorias patrias, y particularmente á los presentes allí, á que honrasen la memoria del gran Eslava como sus méritos lo exigen, erigiéndole una estatua en esta ciudad. Seguidamente se rezó un responso por el eterno descanso del alma del insigne navarro, y terminó la ceremonia levantándose un acta, que firmaron los señores cura y alcalde del lugar, los parientes de Eslava y varios de los suscriptores que han costado esta débil muestra de admiración al autor inmortal de las famosas *Lamentaciones*.

»El acto ha revestido mucha modestia, porque se trata de celebrar con gran brillantez la inauguración de la estatua de aquel esclarecido hijo de Navarra y compositor sin rival de música religiosa. La suscripción con este fin ya está iniciada, y no dudamos que contribuirán á ella cuantos saben honrar el nombre de esta tierra honrando el recuerdo de sus hijos más predilectos.»

Hasta aquí el periódico navarro. Por nuestra parte, y después de consignar que la acertada idea de fijar de un modo indeleble el recuerdo de donde nació Eslava ha sido debida á su discípulo querido, el modesto cuanto entendido Profesor de la Escuela Nacional de Música, Sr. Pinilla, y que su noble propósito ha sido secundado por muchos de los admiradores del gran maestro, y de los que nos honramos con su amistad y su docta enseñanza, cúmplenos congratularnos de que en la realización de ella, como queda dicho, haya nacido el loable pensamiento de erigir una estatua en Pamplona al insigne navarro. A decir verdad, nosotros creíamos, y aun nos pareció oirlo por entonces, que sabedora la Diputación de Navarra de la muerte de Eslava, había acordado lo que ahora, por lo que acabamos de copiar, piensa llevarse á cabo por suscripción; pero, sin duda, ó nuestros informes fueron equivocados, ó si existió tan patriótica idea, no debió pasar de un noble propósito. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que hoy se halla en vías de reali-

zación, y que no es de dudar siquiera que los Ayuntamientos y Diputación del antiguo reino de Navarra; los hijos de aquel país, amantes de sus glorias, y cuantos ven en Eslava el más profundo didáctico y el más severo é inspirado compositor de música religiosa en España del presente siglo, todos, repetimos, contribuirán á que su memoria se perpetúe de la manera dicha, para enseñanza y admiración de las edades venideras.

Aquí, en cambio, poco ó nada se ha dicho en loor del hombre ilustre de que hablamos: no hay siquiera una modesta lápida en la casa donde por largo tiempo vivió, y en la que rindió su alma al Criador; los ediles madrileños, que el año pasado consagraron una sesión entera á bautizar con nombres más ó menos conocidos é ilustres gran número de calles nuevas, no fueron, que yo sepa (y ojalá, en honor suyo, tuviera que rectificarlo), para dar á ninguna de ellas el nombre de Eslava, como Sevilla lo había hecho años antes; ¡y hasta los restos de aquél, por no sé qué dificultades que se han presentado para su traslación al panteón de hombres ilustres de Navarra que hay en los claustros de la Catedral pamploñesa, yacen todavía en el obscuro nicho del cementerio de la Patriarcal, llamado á desaparecer en breve término, donde los depositamos!

*(La Ilustración Española y Americana, 8 Abril 1889.)*

## C

### EL PESCADOR DE PERLAS

(ópera de Bizet)

El 30 de Septiembre de 1863 se cantó por vez primera en el teatro Lírico de París la ópera *El Pescador de perlas*, letra de Cormon y de Carré, música de Bizet, alcanzando, á lo que parece, lo que por allá se llama *un succès d'estime*. Mirada por la generalidad de las gentes, más bien como una lisonjera promesa de lo que de su autor podía esperarse, que como una afortunada realidad, sólo algunos de los críticos de más valer por entonces fueron los que pararon mientes en ella, como merecía, y apreciaron en todo su valor las bellezas que la partitura encerraba. No era de extrañar que así pasasen las cosas: poco amigo Bizet, según asegura su condiscípulo y admirador Edmundo Galabert en el curioso opúsculo que dedicó á publicar varias cartas de aquél, de hacer grandes concesiones al extraviado gusto del público; opuesto, por convicción íntima, á todo éxito alcanzado por medios que repugnasen á su conciencia de artista; aspirando desde luego á tener una personalidad propia, y á imprimir, por tanto, á sus obras un sello característico que las distinguiera de todas las demás; pero con la inexperiencia natural en todo el que comienza, nada más natural que se tomase por copia la respetuosa imitación de los modelos á que su autor rendía culto, y por audacias juveniles lo que eran arranques propios de un genio que

aspira á ser independiente; y que todo ello, en suma, viera á producir, menos en los avezados y duchos en el arte, que *El Pescador de perlas* fuese recibido con cierta benévola cautela, y no con el aplauso que hoy le tributa el mundo musical, que ve en él una de las obras de verdadera valía de la moderna escuela francesa.

Con efecto: la partitura de que hablo alcanza hoy el éxito que merece, no sólo en la patria de Bizet, sino en Bélgica (la primera que supo apreciar en todo su valor las obras del malogrado maestro), en Italia, en Alemania, y hasta en la misma Rusia. Entre nosotros, inútil es decir que hasta el presente no había sucedido lo propio: sabida y casi tradicional es la precipitación que por acá se gasta para dar á conocer las obras teatrales modernas, y no es de extrañar, por tanto, que haya tardado la friolera de veinticinco años en pasar la frontera, y que sólo cuando había sido oída en casi todos los teatros líricos de Europa, dieran cabida en el nuestro, á última hora y como de pasada, á *El Pescador de perlas*.

Sin embargo, como, según reza el refrán, más vale tarde que nunca, y nunca es tarde si la dicha es buena, alegrémonos que, siquiera con el pequeño retraso que queda dicho, la obra de Bizet haya llegado al escenario del Teatro Real, y digamos algo de ella á los lectores de *La Ilustración*.

Mezcla de idilio y de drama, como la califica un crítico, pasa la acción de *El Pescador de perlas* en la isla de Ceylán. La época, ni los autores la dicen, ni para el caso importa gran cosa. Ello es que al levantarse el telón aparece á los ojos del espectador una playa, á cuyos lados, y rodeadas de la exuberante vegetación de aquella tierra, se ven varias cabañas de bambús, y en el fondo el mar, oculto en parte por una roca, sobre la cual existen los restos de una antigua pagoda. Los habitantes de la tribu que habitan en aquellos contornos, están congregados para elegir su rey, como lo hacen á muy poco, designando para que los rija y gobierne á uno de los más po-

derosos y valientes entre ellos, llamado Zurga. Júranle *incontinenti* obediencia, y cuando andan en estas ceremonias, aparécese por allí Nadir, intrépido cazador de tigres y antiguo amigo de aquél. Reconócense ambos, y se juran amistad eterna, no sin recordar antes la causa que tiempos atrás había estado á punto de convertirles en implacables enemigos, y que claro es que había de ser el *eterno femenino*, manzana de la discordia representada en esta ocasión por una sacerdotisa de Brahma, á quien vieron oficiando en una pagoda en un viaje que juntos hicieron. No bien se han dado el abrazo de reconciliación, cuando la playa se ve de nuevo invadida por la gente, que acude presurosa y en son de fiesta á recibir una piragua, que atraca á la orilla, y en la que vienen los ancianos de la tribu, presididos por el gran sacerdote Nurabad, conduciendo una joven, ó como el *libretto* reza:

*Una vergine ignota e bella, al par que saggia.*

que han ido á buscar á lejanas tierras, para que sea el hada protectora de aquellos contornos.

No bien desembarca la joven, cuya velada faz ningún mortal será osado de descubrir, cuando Zurga la impone, como si dijéramos, en sus obligaciones, y la hace ver los terribles castigos que la amenazan si falta á los juramentos que va á prestar. Leila, según la advierte aquél, ha de colocarse en una de las rocas más altas que dominan el mar, en tanto que los pescadores buscan las perlas, y desde allí, con sus cantos y plegarias, ha de ahuyentar los malos espíritus que pueblan las aguas, á fin de que aquéllos puedan entregarse tranquilamente á sus tareas; ningún amor ha de anidarse en su corazón, ni mortal alguno ha de acercarse á ella y traspasar el círculo de fuego que la rodeará mientras ejerza sus funciones oficiales, siendo la muerte el porvenir que espera á la joven sacerdotisa si cometiese la menor transgresión á ta-

les preceptos, y la pena también en que irremisiblemente incurrirá todo el que osare verla y menos hablarla.

Leila lo jura todo, incluso

*Passar i suoi vedovi di senza amor!*

pero esto último con toda clase de reservas mentales, al ver entre la multitud al joven Nadir, que la trastornó los cascos cuando era sacerdotisa de Brahma, como á su vez el antiguo amante, que por una secreta intuición ha adivinado quién era la encubierta joven, se propone ser su paladín, á despecho de todas las amenazas que acaba de oír y aun de todo lo malo que pudiera sobrevenirle.

Con esto termina el acto primero. En el segundo, transpórtase el espectador á un frondoso bosque, en cuyo fondo, á la derecha, se ven las ruínas de otra pagoda india que, como se verá, está destinada á ser la vivienda de la heroína del drama; á la izquierda, una terraza, descubriéndose en el centro el mar, del cual vuelven, al levantarse el telón, los pescadores, que han concluído sus faenas de aquel día. Nurabad dice á Leila, que por allí anda, que es la hora del descanso, al cual puede entregarse sin temor, toda vez que guardarán su sueño fieles guardianes con el fusil á la espalda y el puñal en la mano, y que él mismo la protegerá si permanece fiel á sus juramentos. Leila, para que deseche sobre tal punto todo temor, y para probarle cómo las gasta en la materia, le cuenta que en cierta ocasión se presentó á la puerta de la humilde cabaña en que vivía un hombre perseguido muy de cerca por una horda de salvajes, pidiendo socorro. Ella le escondió como pudo, y cuando aquéllos llegaron, fueron inútiles cuantas amenazas y ruegos la hicieron para que diera la menor noticia del fugitivo que buscaban, al punto de tener que marcharse sin su presa. Que libre ya aquél, la dió un collar de perlas, el cual desde entonces traía consigo, no sólo como recuerdo de la hermosa acción que había llevado á cabo y muestra de

agradecimiento, sino como prenda de que la salvaría á su vez de cualquier peligro en todo momento que acudiese á él en demanda de socorro. Tranquilo Nurabad con estas seguridades, se retira á descansar, y deja á Leila, la cual, á despecho de todos sus juramentos, se entrega á sus anchas á pensar en el joven Nadir, hasta que el canto de éste la interrumpe en sus soliloquios. Nadir, en efecto, despreciando todo riesgo, viene á ver á su amada, la cual, en medio de los transportes de amor á que, como era de presumir, se entregan, no las tiene todas consigo sobre lo que sucederá si los descubren. Lo que, con efecto, acontece, y entonces el gran sacerdote, guardianes y pueblo en masa acuden donde están los culpables, reclamando su pronto castigo á Zurga, que viendo el grave aprieto en que se encontraba su amigo del alma, trata de salvarlo, hasta que reconoce en Leila la sacerdotisa á quien amó y de quien fué despreciado por aquél: entonces rabia de celos aparte; muestra por lo claro sus deseos de vengarse, y ahogando la voz de la amistad, con gran contento de todos, menos de los culpables, como es de suponer, condena á éstos á la más terrible de las penas, y cae el telón.

El último acto está dividido en dos cuadros. En el primero aparece Zurga luchando entre la venganza que los celos le inspiran y la clemencia que la amistad le demanda. La presencia de Leila, que viene á pedir por su amante, renueva su furor y hace que confirme su sentencia de un modo irrevocable. Entonces aquélla, al abandonar la estancia de su inexorable juez, y en marcha ya al sacrificio, entrega á uno de los que la custodiaban el collar de perlas cuya historia contó á Nurabad; Zurga, al verlo, da un grito de estupor reconociendo en ella la joven que, despreciando la muerte, le libró un día de bárbaros enemigos, y corre á enmendar su fatal yerro y salvarla á todo trance.

El segundo cuadro pasa en un bosque, en medio del cual está preparada la hoguera en la que han de pere-

cer la infiel sacerdotisa y su amigo. Se ve al pueblo congregado para presenciar el suplicio, y á muy luego, aquellos, conducidos por Nurabad. Prepáranse al sacrificio, y cuando ya van á ser echados al fuego, aparécese Zurga anunciando á sus gentes que ha estallado un violento incendio, cuya rojiza luz se vislumbra á lo lejos, que amenaza destruir las cabañas todas. El pueblo, al oirlo, se precipita á salvar sus hogares, salvo el gran sacerdote, que por lo visto no ha creído á pie juntillas á Zurga, y que se esconde para ver si sus sospechas son ciertas. Una vez solos los dos amantes, Zurga les dice que lo del incendio es un ardid suyo para salvarles, y les aconseja no pierdan tiempo y emprendan *incontinenti* la fuga. Leila y Nadir así lo hacen, no sin mostrar su gratitud á quien de tal modo les ha salvado del horrible trance en que se encontraban, y no bien desaparecen, que Nurabad sale de su escondrijo; da la voz de alarma al pueblo, que en seguida acude en tropel; le hace ver la traición que acaba de cometer su rey y señor, y todos juntos, por sufragio universal, le condenan y llevan á la hoguera, con lo cual da fin la ópera.

Su fiel relato excusa, á mi ver, todo comentario. Basta y sobra para que el pío lector se convenza de que el poema de *El Pescador de perlas* está muy lejos de ser una obra maestra literaria, con la cual pudieran ganar sus autores las palmas de la inmortalidad ó asiento de preferencia en el Parnaso; pero cuando así sea, no puede negársele el mérito de haber dado ocasión á que un joven de verdadero saber é inspirada fantasía hiciera con fortuna sus primeras armas en el género lírico-dramático, toda vez que *Le Docteur Miracle*, que años antes había escrito, no pueda ni deba considerarse más que como un ensayo.

Y digo con fortuna, porque sean cuales fueren los pechos que una crítica intransigente pudo poner á la partitura allá en sus tiempos, cuando fué conocido *El Pescador de perlas*, y los lunares que hoy día nuestros Aris-

tarcos quisieran hallarle, es lo cierto que en su conjunto, si bien no se conserva á la misma altura, y conforme la obra avanza va decayendo en interés y en valor, tiene páginas de un mérito sobresaliente, y el todo revela una personalidad artística de innegable y excepcional importancia.

Ya al principio de este artículo, y como de pasada, he indicado los caracteres distintivos de la obra de Bizet. Cierto es que en ella se siente el ferviente culto que aquél rendía á sus maestros predilectos, Gounod en primer término, Schubert, Feliciano David, y tal vez al mismo Wagner, sobre una de cuyas obras, por cierto, existe un curiosísimo y desapasionado juicio crítico que aquél hizo á vuela-pluma momentos después de oírla por vez primera; pero al lado de esto, que es natural y propio del genio que aún no se siente con fuerzas bastantes para desplegar libremente sus alas, hay no pocas ocasiones, sobre todo en el primer acto, en que la personalidad del autor se destaca en todo su valer, mostrando al escritor elegante, lleno de ciencia y de gusto, como más tarde le calificó Blaze de Bury, en que brilla su original y fecunda inspiración, y en las que, como dice una autoridad de tanto respeto en el arte como Filippo Lippi, hay grande y original expansión melódica, admirable colorido instrumental, raro talento de apreciar la situación dramática, así como exuberancia de ingenio, que á veces le lleva á excesos de ornamentación que más bien dañan que favorecen.

Ese respeto, ó ese eclecticismo bien entendido, del que impregnado de las teorías y de las obras de sus autores favoritos, pero con ideas propias, sabe no copiarlos servilmente, sino tomar de ellos los procedimientos más adecuados á su manera de ser y de sentir; esa maestría en el arte y esa inspiración personalísima, que se revela en un no sé qué de indefinido y nebuloso de algunas melodías, en lo sentido y elegante de otras, en lo imprevisto de las modulaciones y en la belleza de la forma, á que

tanto culto rendía Bizet, y le hacía decir en una carta á Galabert, á propósito de otra de sus óperas, *La Coupe du Roi de Thule*, «sin forma no hay estilo, sin estilo no es posible el arte,» todo eso hace que *El Pescador de perlas* sea mirado hoy con el justo y debido aprecio que lo es.

Comienza la ópera (y no vaya á creer el lector que yo trate de hacer de ella un examen prolijo, porque esto traspasaría las dimensiones de un artículo) por un delicioso prelude, cuya original melodía llevan los violines, mientras las violas y las trompas sostienen un obstinado pedal; á cuyo prelude sigue un coro, característico y de buen efecto, durante el cual los pescadares bailan, mientras otros se preparan para las faenas del día. Terminado que es, comienza la escena, sencilla y de corte verdaderamente italiano, en que aquéllos eligen y juran á Zurga por su jefe, que prepara bien el ánimo del oyente, tanto para el recitado de Nadir, en el que es de notar la novedad de algunas armonías, como para el duo de aquéllos, la página más original y también la más inspirada de la obra, y que, como con sobrada razón afirma el ya citado Lippi, place de igual modo al *orechiente* que al músico, al partidario del pasado como al del porvenir. Y aun cuando todo el duo sea de no común mérito, el trozo más saliente de él es cuando los dos amigos recuerdan la joven sacerdotisa que vieron un día, y cuyo amor fué causa de que se quebrantaran hondamente los lazos que les unían. La melodía que para ello escribió Bizet, que viene á ser como el *leitmotive* de la ópera (razón por la cual aparece diferentes veces en ella), impregnada de cierto tinte religioso, y que muestra á las claras toda la dulzura y toda la poesía que se anidaban en su alma, es de gran efecto, sobre todo cuando, uniendo sus voces, los antiguos rivales prorrumpen:

*Mira! è dessa! è la dea*  
*Che col guardo si bea*  
*Col nuovo sole appar!...*

*Sollevasi el suo velo...  
Oh! vision del cielo!  
La stiamo ad adorar!*

Demos de pasada, no porque carezcan de interés y de mayor ó menor belleza, sino en obsequio á la brevedad, tanto el *arioso* de Zurga como la llegada de Leila (anunciada por una frase del prelude y el motivo de la *visión*, de que acabo de hablar), el coro, especie de barcarola, con que es recibida, y hasta el juramento que pronuncia, en cuyo momento, y al reconocer á Nadir y Zurga, vuelve á aparecer el susodicho motivo, para fijar la atención del lector en la delicadísima romanza de tenor que luego sigue, y cuyas bellezas ha hecho resaltar en la ocasión presente nuestro compatriota Gayarre, valiéndole calurosos aplausos.

Toda la fisonomía musical de Bizet, ha dicho un autorizado crítico, parece vivir y condensarse en dicha página, que Schubert sentiría no haber escrito, y cuya melodía, ha dicho otro escritor de no menor respetabilidad en el arte, dulce, sencilla, bastaría para avergonzar á aquellos contemporáneos del malogrado maestro que le acusaron de no tener inspiración melódica; impregnada de la tierna melancolía de los cantos populares del Oriente, causa honda impresión en el ánimo, dejándole al concluir (por cierto en la nota quinta del acorde) un sentimiento indefinido y vago, que hace que el oyente desee volver á gustar aquella joya musical.

Todo cuanto sigue después, si no corre parejas con el trozo anterior, es también de belleza innegable, por más que los espectadores del Teatro Real no hayan podido apreciarlo como debieran, dada la manera poco ó nada afortunada como se ha interpretado; y así, tanto la invocación de Leila,

*Brahma! Gran Dio  
Supremo re del mondo...*

con su sabor de canción indiana; como el aria que sigue, bella en su fondo y aún más en su forma, intercalada por el coro, y en la que también aparece el motivo ya dicho de la *visión*, cuando Nadir habla á su amada, son de excelente efecto también, y dan feliz término á un acto que por sí solo hubiera dado nombre al inspirado maestro que le escribió.

La imparcialidad exige decir que el acto que sigue no está á la altura del que le precede, por más que no falte quien crea lo contrario. El coro con que empieza, acompañado por el octavín y un tamboril, en lo que algunos han querido ver una imitación del Algosagh y del Khurnirse indios, pasa inadvertido, ó punto menos, no siendo tampoco de gran importancia el *racconto* de Leila á Nurabad; pero, en cambio, bien merecen que se haga especial mención el aria de Leila; más aún la bella y original canción de Nadir, extraña, además, por el cambio de ritmos, y el duo que sigue entre los dos amantes, de sabor marcadamente italiano, altamente dramático, y cuyo final, al unísono, de estar bien cantado, ha de causar y causa gran efecto. El cual no produce, á mi entender, el concertante que luego sigue, largo con exceso, por más que contenga hermosos efectos de instrumentación, sentidas melodías, como las que cantan las tiples del coro en la primera parte, pasajes llenos de vigor, como la *stretta*

*Non novi lor sorte  
Pietade, merce...*

y corales como la invocación á Brahma, ya oída en el anterior acto, por más que se deje sentir en ella, más de lo necesario, la influencia que, á no dudar, ejercía en Bizet la música y los procedimientos de Gounod.

El interés musical decae aún más en el tercer acto, y pocas palabras bastarán para dar cuenta de él á aquéllos de mis lectores que no hayan oído *El Pescador de perlas*.

Ni el aria de Zurga, ni el duo de éste con Leila, tienen rasgos notables; y la inspirada musa de Bizet, que aparece por un momento en el característico coro de la tribu alrededor de la hoguera, bien pronto le abandona, dejando de mostrarse en el terceto de Leila, Nadir y Zurga, y hasta en el coral que entona el pueblo al conducir á la hoguera, y en castigo de sus culpas, á su propio rey y señor.

Por lo que hace al modo y manera como *El Pescador de perlas* se ha cantado en el Teatro Real, basta y sobra con que sepan mis lectores que Gayarre lo ha cantado y bien, lo cual no cabe decir, á ser imparcial, de los otros dos principales intérpretes de la ópera. El barítono Sr. Menotti, ciertamente ha mostrado buenos deseos; pero la fortuna no le ha ayudado tanto á realizarlos como él seguramente hubiera querido; y en cuanto á la tiple Sra. Bendazzi, su voz dura, y por tanto nada á propósito para las filigranas que escribió Bizet, y su afinación harto dudosa no pocas veces, mostraron que, sin duda alguna, no era ella la Leila que aquél se imaginó en su soñadora fantasía, al crear tan poético papel. En cuanto á los coros, bien como siempre; y de la orquesta, diestramente dirigida por el maestro Mancinelli, no hay más que decir sino que ha sabido poner de relieve toda la labor fina y delicada que constituye la instrumentación, y también uno de los más bellos ornamentos de *El Pescador de perlas*.

Con esta ópera ha dado fin á sus campañas el Teatro Real. No las recordemos, lectores míos; pero deseemos que las que emprenda en los años venideros sean más afortunadas para el arte, y que los propósitos que se han manifestado y hecho públicos, tengan cabal y cumplida realización.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Abril 1889.)

## CI

### D. ANTONIO ARNAO

En los presentes días, en que con motivo del Congreso católico nacional, muchos de nuestros hombres de ciencia, literatos y artistas han prestado el valioso concurso de su talento y saber bajo las góticas bóvedas del templo de San Jerónimo, haciendo alarde de la fe pura que les anima é inspira, y de la sacrosanta religión que por dicha suya profesan, no es inoportuno, antes al contrario, evocar la memoria de un poeta en cuya lira la cuerda mejor y más templada era la cristiana, y que de creer es que hubiera tomado parte activa y fecunda en los trabajos á que aquéllos han consagrado sus esfuerzos, si antes la muerte no le hubiera atajado en su camino, dejando sumidos en profundo dolor á una familia amantísima, y en amargo desconsuelo á cuantos tuvieron la fortuna de conocerle y honrarse con su frecuente trato y amistad.

Apartado por completo de las candentes y fatigosas luchas de la política; inspirado siempre por el culto de la verdad, la bondad y la belleza, como él mismo lo declara en el prólogo de una de sus obras; el autor de *Himnos y quejas*, de *La Voz del Creyente*, y de la *Paráfrasis de las Siete Palabras*, que en cierta ocasión solemne decía: «Cuando fatigados del tráfago de la vida, de los enemigos que nos acechan, de los desengaños que nos hieren, acudimos al templo en demanda de puerto de salud, allí encontramos (aparte de otros motivos de orden espiritual y superior) inexplicable alivio en las austeras solemnidades del culto católico; y como auxiliar impor-

tante de él, en la manifestación arrobadora de la música sagrada;» de creer es, repito, que hubiera alzado su voz en aquel Congreso, y puesto á tributo su musa para cantar una vez más las excelencias de la religión divina, á la que había consagrado no pocas de sus más valiosas obras.

Ciertamente que para hablar de Antonio Arnao, que es á quien me refiero; reseñar, siquiera á grandes rasgos, su laboriosa vida, y avalorar su mérito como escritor, necesaria era una pluma hartó mejor cortada que la mía, y tener una autoridad y un criterio en materias literarias, de que en absoluto carezco; pero estas razones, que me habrían reducido á un mudo y doloroso silencio, han debido ceder, y han cedido, ante una amistosa indicación, engendrada en el dolor más profundo y regada con amargo llanto. Ante ella he desechado todo escrúpulo y temor, escribiendo estos ligeros apuntes, que más que necrología del poeta cuya muerte lloran las letras españolas, y juicio crítico de sus obras, encomendado ya á escritores de verdadera valía, son tributo al llorado amigo, al laborioso funcionario y al vate cuya musa se consagró siempre á difundir el bien, proclamar los principios de la moral más santa y pura, ó cantar con espíritu entusiasta las glorias de su patria.

Considerando Arnao la poesía más como vocación que como pasatiempo, infatigable en el trabajo, al cual, por otra parte, no le animaban ni los aplausos desmedidos, ni adeptos apasionados que subieran su nombre á las regiones de la gloria, como modesta y sinceramente confiesa, y textualmente se lee, en el prólogo con que encabezó su colección de madrigales que lleva el título de *Gotas de rocío*, nada de extrañar es que, bien joven aún, cuando contaba la edad de veinticuatro años, comenzara á rendir culto á las letras, dando á la estampa, por iniciativa del Sr. Santaella, entonces Comisario general de Cruzada, su primera colección de poesías que denominó *Himnos y quejas*, precedida de un prólogo del inolvida-

ble Selgas; que más tarde escribiese una pequeña novela, *La Primavera*, y que en 1857, y publicadas de Real orden, como recompensa á su valer, vieran la luz pública *Las Melancolías*, colección de rimas y cantigas, y los cantos poéticos *Ecós del Táder*.

Desde entonces la laboriosidad de Arnao no tuvo reposo. Su colaboración asidua, en un principio, en el periódico *Los Niños*, donde escribió gran número de paráfrasis y poesías religiosas, y luego el poema *A la Campaña de África*, premiado por la Real Academia Española; la novela *El Caudillo de los ciento*, cuyo prólogo escribió el insigne Hartzzenbusch; *La Voç del Creyente*, colección escogida de poesías en las que campea el más puro y ardiente amor á la fe que profesaba el poeta; el libro de sonetos titulado *Un Ramo de Pensamientos*; los Discursos de recepción en las Reales Academias Española y de San Fernando, sobre «El drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical» el primero, y el segundo acerca de «La música en el templo católico;» los que escribió apadrinando en la última de dichas Corporaciones á los Sres. Cañete, Ferrant y Jimeno, en todos los cuales hizo gala de un decir sobrio y castizo, atestiguarían por sí solos, si otras pruebas no hubiese, la labor continua del hombre de letras, que sólo en ellas y en el tranquilo descanso de un envidiable hogar doméstico, hallaba reposo y solaz al incesante trá-fago del mundo.

Porque no era esto sólo lo que constituía el caudal literario del hombre á cuyo recuerdo va consagrado este escrito. De propósito he hecho caso omiso de una parte, la más grande, y también la más erizada de dificultades, de su labor literaria, que por sí sola hubiera bastado para darle honroso lugar en la república de las letras.

«El drama lírico español y la excelencia de la lengua castellana como elemento musical,» tema que, como acabo de indicar, desarrolló con gran erudición y acierto al ser recibido en la Academia Española, eran su sueño

dorado y el constante objeto de sus tareas. Y si en dicho discurso, con galana frase y culto estilo, supo llevar al ánimo de sus oyentes la convicción de que nuestro idioma, hecho para hablar con Dios, según la frase atribuida á Carlos V, sólo reconocía por rival triunfante en lo lírico aquél que enaltecieron Metastasio y Romani, bien se echa de ver que el fin á que sus razonamientos se encaminaban, sobre todo, era demandar á la docta Corporación que le acogía en su seno, publicase aquéllas que él consideraba como verdades axiomáticas, para que los poetas las oyeran, adivinaran los horizontes de belleza que podía recorrer su ardiente fantasía, comprendiesen la nueva faz con que había de aparecer el drama lírico, si le comunicaban, previsores, en fondo y forma los gérmenes característicos de nuestra nacionalidad, y entre todos predispusiesen la fecunda tierra patria para que del árbol de la música acabase de brotar la codiciada flor, la *Opera española*, constante objeto de sus ensueños, y el ideal de sus más vehementes aspiraciones. Y uniendo á la predicación el ejemplo, probó, antes y después, con innumerables trabajos, cuyo largo catálogo, que forzosamente tengo que omitir, es la más patente muestra de su ímproba tarea, la verdad de todos y cada uno de los asertos de su discurso.

En los dramas líricos *Las Naves de Cortés*, *La Muerte de Garcilaso*, *La Hija de Jefté*, *La Gitanilla*, *Guzmán el Bueno*, *Pelayo* y *Don Rodrigo*, representados los unos en el Teatro Real, y algunos otros en los de Apolo y la Zarzuela, con música de los maestros Chapí, Bretón, Blázquez y Espinosa; en los dos actos de *Los Amantes de Teruel*, basados sobre el hermoso drama de Hartzembusch; en *La Mártir de Toledo*, ópera de gran espectáculo, escrita en reciente fecha, y en las varias poesías que compuso, y sobre las cuales vertieron los raudales de su inspiración Monasterio, Arrieta, Zubiaurre, Vázquez, Espí y Almagro, lo cadencioso y fluido de los versos (afirma el docto académico Sr. Segovia, más conocido

por el pseudónimo de *El Estudiante*, y crítico nada fácil de contentar) y la naturalidad de la expresión, hacían que no fuesen inferiores á los buenos con que la música italiana ha enriquecido el teatro lírico, sin que ellos, continúa afirmando el mismo escritor, pudieran ofrecer mayor dificultad al compositor músico que los mejores de Romani, el príncipe de los poetas lírico-dramáticos, ni se viera la huella de la lima, ni el idioma saliera de los términos de un lenguaje sencillo y llano, usual y corriente.

Y es que así como la nota cristiana era la que dominaba en el fondo de sus mejores composiciones, así el lirismo era, á mi ver, la cualidad que en él resaltaba más como poeta. Cierto es que en su poema *A la Campaña de África*, hay trozos de verdadera entonación épica, como el siguiente:

Allí van los que beben las corrientes  
De Arlanza y Duero y Tajo caudaloso;  
Los que el sepulcro guardan diligentes  
Del Apóstol de España portentoso;  
Los del Turia en industria diferentes;  
El sobrio astur, el andaluz brioso;  
Y los del Ebro, de sin par constancia,  
Terror de Grecia, admiración de Francia.

Pero aun así, y reconociendo la hermosura y valentía de estos versos, paréceme, repito, que la musa de Arnao campeaba más libremente, y respondía más á los sentimientos de su alma en otro género, del que al acaso y como ejemplo tomo la poesía que escribió para la conocida melodía de Schubert, *La Campana de la Agonia*. Dice así:

¡Oh! fatal campana  
Del dolor hermana,  
¿Tocas ya por mí?  
Dí por cuál creyente  
Lenta, lentamente  
Vibras hoy así.

Si tu voz sonora  
Es para el que llora  
Voz de libertad,  
Grave tu lamento  
Cunda por el viento  
Nuncio de piedad.

Si la fe de un alma,  
Si su eterna palma  
Dice tu clamor,  
Canta en son de gloria  
Cantos de victoria,  
Suena sin dolor.

Si el postrero sueño  
De mi casto dueño  
Quieres predecir,  
Dí con voz de llanto:  
«Hay un ángel santo  
Cerca de partir.»

Y si al alma mía,  
Toque de agonía,  
Llamas por su bien,  
Haz que alegre y pura,  
Rota su clausura,  
Suba al Santo Edén.

Y esta sentida composición me lleva como por la mano á hablar de otra aún más ardua é ímproba tarea, que en íntima relación con la que acabo de indicar, ocupó no poca parte de la vida de Arnao; tarea que gráficamente llamó el mismo Segovia, en el escrito á que vengo aludiendo, esfuerzos gimnásticos de metrificación. Tal era la de escribir, ó mejor dicho, versificar sobre música ya escrita para letra unas veces alemana, otras italiana y no pocas veces francesa. Y si al decir del sabio Lista, en sus *Ensayos literarios y críticos*, «es más difícil escribir buenos versos para ser puestos en música, que escribir una excelente oda,» tal dificultad sube, y no poco, de punto cuando el poeta se ve constreñido á sujetarse á las duras trabas que naturalmente impone, por su estructu-

ra y ritmo, una frase musical de antemano concebida. Y así tradujo y escribió la letra de cincuenta melodías de Schubert; la colección de otras ciento, que lleva el nombre de *Ecos de Italia*, de diferentes autores; *Il Natale* y otras obras de Burgmein; la ópera *Simón Bocanegra*, de Verdi; el *Sueño de una noche de Verano*, de Mendelssohn; el *Struensée* y *Adiós á los desposados*, de Meyerbeer; un sinnúmero de romanzas y melodías de Le Beau, Denza, Cappa, Belli, Tosti, Coronaro y Manzochi; esto aparte de los arreglos hechos libremente del francés de varias óperas cómicas, que fueron representadas con música de los maestros Vázquez, Inzenga y Zubiaurre; de los apuntes biográficos sobre Rossini, Bellini, Donizetti, Gluck, Auber y los hermanos Ricci, publicados en la edición española que de algunas de sus óperas hizo la conocida casa de Ricordi, en Milán, y de los *librettos* de *Aida* y *Otello*, traducidos en prosa; cerrando el catálogo de sus trabajos en este género, y siendo también el último que dió á la estampa, la traducción en verso de la hermosa obra de Romani (de quien nuestro poeta era entusiasta admirador), la *Norma*, que inmortalizó con su música el cisne de Catania.

Por último, testimonio elocuente de que hasta lo último de su vida jamás la pluma de Arnao estuvo ociosa, son los cuatro libros que ha dejado inéditos, con los títulos de *Odas y Baladas*, *Soñar despierto*, *La luz entre las tinieblas* y *Seis romances legendarios*, aparte de varias traducciones comenzadas de *La Eneida*, de la *Epístola de Horacio á los Pisones*, de un drama, y de una comedia intitulada *La Visionaria*, hallados entre sus papeles, sin que tal cúmulo de producciones como las relatadas, aunque á la ligera, fueran parte para que dejara de desempeñar con acierto y con la asiduidad que le era característica, ya el destino de auxiliar en los Ministerios de la Gobernación y de Fomento, ya el de Oficial del Consejo de Estado y del Ministerio de Gracia y Justicia, y ya el de Jefe de Sección en este último, no llegando á

tomar posesión del cargo de Presidente de la Audiencia de Cáceres, para el cual fué últimamente nombrado, mereciendo durante su larga carrera administrativa honrar su pecho con las encomiendas de Carlos III y de la Corona de Hierro de Austria.

Tal fué el poeta, el escritor y el funcionario; en cuanto al hombre, lícito me sea copiar aquí, aun á riesgo de pecar de indiscreto, el retrato que con temblorosa mano ha bosquejado una persona que le era íntimamente allegada, fiel apreciadora de las cualidades que le distinguían: «Cumplido caballero, severo consigo mismo, tolerantísimo para los demás, por extremo cariñoso con su familia, ordenado y correcto en su modo de ser, religioso sin afectación, amigo leal, entusiasta por los jóvenes artistas y deseoso de alentarles en su carrera, de trato sencillo y afable, de estrechísima conciencia en sus negocios y obligaciones, vió llegar la muerte sin espanto, no profirió una queja, ni á nadie afligió, conservando hasta el fin su ánimo sereno, sin que su inteligencia y la claridad de su mirada se turbaran ni un instante.»

Su muerte, inesperada para muchos, no lo fué tanto, sin embargo, para aquéllos á quienes de algún tiempo antes alarmaba, no sin razón, la mortal palidez de su semblante, que se hacía visible desde los comienzos de este invierno. Poco tiempo después, la enfermedad que latente y de modo artero venía minando su existencia, tomó avasalladoras proporciones, y el 4 de Febrero último, dos días después de cumplir la edad de sesenta y un años, fortificado Arnao con los Sacramentos de la Iglesia, rendía su alma á Dios.

Al siguiente día su cuerpo fué sepultado en el cementerio de San Justo. Compañeros de las dos Academias á que pertenecía, funcionarios del Ministerio de Gracia y Justicia, presididos por su Jefe, y gran número de amigos, acudieron á rendir tributo á Arnao, acompañando sus restos á la última morada. Y allí, al oír las preces de la Iglesia orando por su alma, al sentir el lúgubre cla-

mor de la campana del cementerio, al ver descender á la tumba el féretro, y darle el adiós postrero, veníase á las mientes la desconsoladora verdad, que en aquel momento no parecía sino predicción del cuadro que allí se contemplaba, con que años antes había escrito Arnao, con el epígrafe *Lo más triste*, el siguiente madrigal:

Es triste ver los ojos del amigo,  
Que fué de nuestras lágrimas testigo,  
Cerrarse para siempre al claro día;  
Es triste ver que su querido acento,  
Nuncio de generoso pensamiento,  
No puede vibrar ya como solfa.  
Es triste, á lento paso,  
Y á la luz moribunda del ocaso,  
Acompañarle al mudo cementerio  
Para dejarle en su región medrosa  
De olvido y de misterio;  
Pero infunde aflicción más dolorosa  
Sentir caer, con golpe acompasado,  
La tierra que en la fosa  
Cubre su cuerpo exánime y helado.

(*La Ilustración Española y Americana*, 5 Junio 1889.)

## CII

### LA MÚSICA EN EL CONGRESO CATÓLICO NACIONAL

*Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.*

Mi querido amigo: La importante parte que la Música ha tomado siempre en las solemnes ceremonias del culto católico; la notoria conveniencia de que las manifestaciones del arte, bajo este aspecto, respondan en un todo á la sagrada misión que se le encomienda, de contribuir, como decía el sabio Pontífice Benedicto XIV, de modo eficaz á la expresión de la idea religiosa, y ser un medio seguro de excitar el ánimo de los fieles á la contemplación de las cosas espirituales, elevándole hacia Dios; y la urgente necesidad, de todos sentida, de poner coto, ya que no término, como de desear fuera, á la lastimosa decadencia á que ha venido á parar en los tiempos que corremos, y salvas tan escasas como honrosísimas excepciones, la música religiosa, en que tanto brillaron los maestros de los pasados siglos, y de la que nos legaron monumentos insignes, objeto hoy de la admiración de propios y extraños, no podían ni debían pasar inadvertidas á los organizadores del Congreso Católico Nacional, reunido en los pasados días bajo las góticas bóvedas del templo de San Jerónimo, de esta corte. Así es que, prestando á asunto tan importante para la Iglesia y para el arte la atención que merecía, consagraron á él una buena parte de las tareas en que aquél debía ocuparse, condensando en pocos, pero substanciosos, puntos cuánto era necesario para fijar el verdadero carácter de la

música religiosa en sus varias manifestaciones; desterrar los abusos que la corrupción del buen gusto había introducido en ella, señalando los medios más conducentes á tan laudable fin; encauzar de nuevo el arte por el camino en mal hora abandonado, y ver de conseguir, en suma, que en las obras musicales destinadas al servicio del culto, domine el pensamiento, como dice un escritor competente en la materia, «de la súplica y la adoración, el fervor de un gozo piadoso ó la efusión de una santa tristeza, el cielo sea su fin y el templo su anfiteatro, y lloren como Jeremías, invoquen á Dios como David, y le glorifiquen como Salomón.»

El resultado ha venido á responder cumplidamente á las esperanzas que pudieran concebir aún los más exigentes. Los notables trabajos del maestro Barbieri, de quien con razón sobrada se ha dicho que promiscua en sus tareas laboriosas entre la música popular y la paciencia del bibliófilo; el no menos importante del P. Eustaquio de Uriarte, sabio monje agustino del Escorial, llenos ambos de copiosa erudición y sana doctrina; las Memorias presentadas por el Sr. Iñiguez, Maestro de capilla de la Catedral hispalense, el presbítero Sr. Soler y el Director del Canto Sacro, de Madrid, Sr. González Martínez; las luminosas, aunque por desgracia harto breves, discusiones tenidas por todos ellos, amén del insigne maestro Monasterio y algunos otros, en el seno de la sección quinta, destinada á tratar de los *Asuntos artístico-religiosos*; las conclusiones acordadas en la misma, y aceptadas por voto unánime en el Congreso; todo, en suma, se ha encaminado de tal modo á la realización de los fines antes expresados, que no sería aventurado asegurar á usted que si una voluntad constante y enérgica llevase á la práctica, si no todo, que sería lo mejor, gran parte al menos de lo que se ha propuesto, el Congreso Católico Nacional, marcaría época en el arte músico-religioso español, y éste tomaría de nuevo, poderosamente auxiliado por los elementos modernos, aprovechados con

la conveniente medida y parsimonia, los verdaderos detractores que le hicieran digno continuador de las gloriosas tradiciones de los Victoria, los Morales y los Comes de los antiguos tiempos, revividas en los nuestros por el insigne Eslava y el respetable Nicolás Ledesma.

Materia no para una ó dos cartas, sino para un libro, sería la de dar menudamente cuenta á usted de cuanto dejo apuntado; pero ya que esto, por razones que á la vista están, no sea dable, paréceme que, al menos, deber mío es, que cumpla gustosísimo, darle cuenta, siquiera sea á la ligera, de los trabajos de más reconocida importancia entre los mencionados, toda vez que su trascendencia puede ser, como le he dicho, grande y provechosa, no sólo para la Iglesia, sino también para el arte mismo.

No de ahora, sino de largo tiempo, nos tiene acostumbrados el maestro Barbieri á dar muestras claras y patentes de su gran erudición musical, así como de su notoria é indiscutible competencia en todo aquello que con el divino arte se relaciona. Por eso no ha de coger á usted de nuevas, ciertamente, el que yo le diga que tanto la interesante Memoria que ha escrito sobre «lo que debe entenderse por música religiosa, exponiendo el estado de decadencia ó de prosperidad en que actualmente se halla en España,» como las atinadísimas observaciones (que pueden considerarse como complemento de dicho trabajo) que le ha sugerido el tema consagrado á «señalar los abusos que se han introducido en el canto y música de las iglesias, y proponer los medios de evitarlos,» en el que hace alarde de una fina y á veces acerada cuanto merecida crítica, así como de sólido conocimiento del género religioso, son dos trabajos de saludable y provechosa enseñanza, dignos en un todo de la pluma de tan insigne musicólogo.

Para fijar Barbieri lo que es y debe entenderse por música religiosa, y después de consignar cuán difícil sea señalar el límite que la separa de la profana, prescinde en

su trabajo de cuanto han dicho los preceptistas, y busca en la historia y en los textos sagrados los elementos que la han formado, y en las decisiones de los Concilios y doctrina de los Santos Padres las cualidades que deben adornarla para que, en verdad, sea tenida como tal, deduciendo de todo que constituyen dicha música: el canto llano; el canto figurado ó mensurable, en toda su mayor extensión; los cantos ó plegarias en lengua vulgar, basados en melodías populares, y los dramas litúrgicos ú oratorios; en una palabra, dice, toda la música antigua y moderna, con aplicación al culto divino.

Tal vez parezca á usted esta definición algo lata y expuesta á más de un error, dado lo poco concreto de sus términos, por más que Barbieri afirme que nadie ha protestado de ella en principio, sino contra los abusos ó corruptelas á que dieron lugar los compositores, cantores é instrumentistas que han cultivado la música de que voy hablándole; pero el fundado temor que pudiera abrigar en este punto, desaparece con la lectura de la definición que el mismo maestro redactó en las conclusiones definitivas, y que, aceptada por el Congreso, dice así: «Se entiende por música religiosa: 1.º, el canto llano; 2.º, toda música vocal é instrumental aplicada al culto divino, siempre que responda filosóficamente al sentimiento religioso que la letra pide, sin mezcla alguna de melodías ni procedimientos artísticos reconocidos como propios de la música teatral ó profana.» De este modo, no sólo aparecen más precisados los términos, y más señalados también los linderos que separan esta importantísima rama del arte de toda otra, sino que se responde mejor al espíritu de la Iglesia, que por boca de Benedicto XIV, ya como teólogo en su famosa obra *De Synodo Dia*, ya como Pontífice en su Constitución *Anuus*, dijo que sería una medida extrema hacer desaparecer de los templos la música figurada, «bastando con que tal medida se llevara á cabo con aquélla que es teatral;» y á lo dispuesto en el Concilio de Trento, ses. 22, en uno de cuyos decretos

se ordenó «que los Obispos desterraran de las iglesias aquella música en la cual, ya en el órgano, ya en el canto, se mezclaran cosas impuras y lascivas... teniendo en cuenta que la casa de Dios es y debe ser casa de oración.»

Una vez deslindado en lo que es dable el campo de la música religiosa, el ilustrado maestro la divide en dos clases, atendiendo para ello á la forma artística de su composición: de canto llano y de canto de órgano. Declara á la primera la señora de la liturgia, ya por su bondad intrínseca y su antigüedad, ya porque juntándose en ella en una misma melodía las voces de todos los cantores, viene á ser como la más pura y solemne representación de la unidad católica y del respeto que debe guardarse á la Iglesia de Dios. Y en cuanto á la segunda, ó sea la de órgano, encuentra su origen en el desarrollo natural del arte, que no podía contentarse con la sencilla majestad del dicho canto: señala los altos vuelos que tomó á fines del siglo xv y principios del xvi, edad de oro de la música religiosa del género figurado ó concertado; y apunta en breves términos, que no desarrolla (sin duda ninguna por la necesidad de concretar en las menos palabras su tesis), el período de lastimosa decadencia en que cayó después, por los excesos y mal gusto de los Maestros de capilla, más atentos á lucir sus conocimientos teóricos que á expresar el verdadero y filosófico sentido religioso de la letra que ponían en música.

Para llegar á estas conclusiones, Barbieri estudia previamente y con gran copia de datos, en el trabajo de que doy á usted cuenta, los elementos que desde los primitivos cristianos fueron sucesivamente formando y enriqueciendo el caudal de la música religiosa, primero en la Iglesia de Oriente, y más tarde en la de Occidente, mostrando cómo los cantos de los primeros adalides de la fe cristiana fueron adoptados á las melodías populares de los diferentes pueblos donde fué predicado el Evan-

gelio; hace notar, con el testimonio de San León, que los de los salmos eran los mismos que los que usaban los hebreos en el templo de Jerusalén, así como que San Pablo era tan tolerante en la materia, que con tal que los dichos salmos se dijese con verdadera fe, poco le importaban las melodías que se les adaptasen; tolerancia en la que ve el origen de las diferencias que hoy mismo existen en la manera de cantar entre las diferentes liturgias de la Iglesia católica, la Iglesia griega y los judíos mismos, y, por último, señala como el origen de los himnos métricos que San Ambrosio introdujo en su *Canto ambrosiano*, los salmos que, purgados de todo error teológico, compuso San Efrén para combatir con sus mismas armas la propaganda heresiarca del poeta y músico Bardesano el gnóstico.

Y dejando á usted el que lea y saboree el escrito que motiva esta carta, que ya corre impreso, omito *a fortiori*, y en gracia de la brevedad, cuanto en él refiere acerca de los abusos que bien pronto se introdujeron en la música religiosa, ya intrínsecamente considerada, ya en la manera de interpretarla, y produjeron ya las sentidas quejas de San Agustín en sus *Confesiones*, ya las disposiciones de San Isidro Pelusita y el mismo San Efrén, ya los cánones de los Concilios, desde el Trulano hasta el de Trento, ora, en fin, las severas admoniciones de los Reyes Alfonso *el Sabio* y Felipe II; relato en extremo interesante, exento de todo fárrago y condensado en pocas y bien aprovechadas páginas.

Por lo que hace á la Iglesia de Occidente, se consigna en el trabajo que analizo la general creencia de que el apóstol San Pedro, en los diez ú once años que estuvo en Roma, enseñaba á los cristianos á cantar según la manera oriental que había aprendido en Judea y practicó mientras estuvo gobernando la Silla de Antioquía; se apunta la tradición que atribuye á San Bernabé y al Obispo de Milán, San Merocles, el arreglo de la liturgia y canto que más tarde se llamó ambrosiano; se enumera

entre los compositores que andando el tiempo, y cuando ya crecía el número de los convertidos á la verdadera fe, enriquecieron en el siglo IV la liturgia con nuevos cantos religiosos, á San Basilio *el Grande*, San Juan Crisóstomo y San Ambrosio, nombres á los cuales, según Eslava afirma, bien pudiera añadirse el del Papa español San Dámaso, del cual se dice, además, que fué quien ordenó que al final de todos los salmos se dijera el *Gloria Patri*, etc., como aun hoy día se hace; y se citan, por lo mucho que enriquecieron en el siglo V el canto litúrgico, á los Papas San Celestino y San Gelasio, así como á San Paulino; y por último, y apoyado en autoridades irrecusables como son Juan Diácono, Sigiberto y el mismo San Isidoro de Sevilla, se demuestra que la obra de San Gregorio, que desde sus tiempos se llamó *Canto gregoriano*, fué, en suma, la formación de un centón de canturrias tomadas de las diversas liturgias cristianas, y en particular de las griegas, revestidas de todos los adornos del estilo florido oriental, y harto diferentes del severo y sencillo canto llano, nacido más tarde como consecuencia y reacción de los abusos que en el gregoriano se introdujeron, y hasta de la nueva notación musical inventada en el siglo XIII, canto que más tarde bastardearon los gongoristas del arte en las últimas centurias.

Fijada, por decirlo así, la génesis de la música religiosa, y de la cual deduce, y ya dicho queda, lo que ésta sea en suma, pasa Barbieri á ocuparse del estado en que hoy se encuentra entre nosotros; y dejando para el punto 13.º las consideraciones que el asunto le sugiere (las cuales no ha dado á la estampa, y tengo que acudir á mi flaca memoria para recordarlas), muestra, en lo que hace al fondo del arte músico religioso, un optimismo (que aún más que en los hechos incontestables que apunta, tiene, á mi juicio, su fundamento en un nobilísimo deseo), notando una tendencia filosófica y progresiva en la época presente, debida al desarrollo de los estudios estéticos, la cual contrasta con la lastimosa decadencia que con dolor reco-

noce en todo lo que hace relación á los elementos materiales de manifestación artística.

No negaré yo á usted que tal tendencia á mejorar exista; pero es lo cierto que si bien hay entre nosotros compositores que, como asevera el maestro tantas veces aludido, tratan de unir á la expresión de los textos litúrgicos las reminiscencias del estilo del Renacimiento y los adelantos de la armonía y de la instrumentación modernas, y si merced á loables esfuerzos, á que aquél ciertamente no es ajeno, se oyen y han oído en solemnidades religiosas obras de nuestros más insignes compositores antiguos y modernos, la verdad es que no escaso número de nuestras iglesias se ven aún infestadas por una plaga de detestables composiciones que sólo tienen de religiosas el nombre, la letra que á ellas se ve encadenada y el lugar donde se oyen; composiciones á las cuales cuadra lo que, respecto de otras de igual ó parecida estofa, decía un célebre Cardenal del Concilio Tridentino: que «eran tan poco á propósito para ser ofrecidas á Dios, que sólo una ignorancia invencible podía excusar de pecado mortal á los que tal hiciesen.»

Verdad es que no existen en el día, que yo sepa, Maestros de capilla, *verbi gratia*, como aquél á que aludía Barbieri en su escrito inédito, y cuyos desaguisados musicales hice notar yo en un artículo publicado hace años, que perpetraba ó componía misas con música de las óperas más en boga por aquel entonces, denominándolas de la *Semíramis*, de la *Lucía et sic de cæteris*, y del cual oí, siendo joven, la que llamaba del *Rigoletto*, en la cual la sentida plegaria del *Kirie eleyson* se cantaba, sin quitar ni poner una sola nota, con la música de *La donna è mobile*; pero aún se ejecutan con lastimosa frecuencia «Misas de Navidad que hacen llorar, y Oficios de difuntos que provocan á risa,» como decía mi amigo Antonio Arnao, y composiciones de pésimo gusto, tan insulsas como profanas, á las cuales, como á sus intérpretes, vienen como anillo al dedo aquellos versos que

Casti compuso: *Ad un fratre cattivo suonatore d'organo:*

*La musica, che a origine celeste  
Ed è si bella è dilettevol cosa,  
Deforme in guisa tal voi la rendeste  
Che in vostre mani è divenuta essosa:  
L'avete tolta grazia é leggiadria,  
E non si sa che diavolo si sia;*

obras, en fin, dignas y merecedoras, como no pocos de los que las ejecutan—y tome usted el verbo en la acepción que guste,—del tremendo varapalo que, como no ignora, les propinó hace algunos años en la *Revista Hispano-Americana* una pluma anónima, con la gracia y donaire que da la tierra de Boabdil y rebosa en los que habitan en los cármenes de la ciudad que baña el Darro.

No niega Barbieri en su escrito inédito estos excesos, antes bien los anatematiza y condena; así como se lamenta, con razón sobrada, de que la palabra *Amén* sirva á los cantores para que con ella armen una algarabía inexplicable, y á los compositores para encajar una fuga, de tal suerte que no parece, creo eran sus palabras, sino que lo que allí se pide es la confusión de la torre de Babel; se duele de que la letra de los textos litúrgicos se repita sin razón y motivo, abuso al cual ya quiso poner coto el Congreso Católico de Malinas, y cuyo remedio, en lo que es dable, encuentra nuestro maestro en que no se tolere sino cuando fuese necesario para completar la cadencia ó giro musical; y censura el que la letra de los Gozos, Villancicos y demás composiciones de este género, sea por lo común tan pedestre, cuando, para mayor dolor, no contenga en su sentido algo ó algos contrario á la religión misma en cuyo loor ó para cuyo servicio se han escrito.

La seriedad del Congreso Español ha sido causa, sin duda, de que Barbieri no corroborara sus asertos con ejemplos. A no ser por esto, seguramente que no habría

dejado en el tintero, y como muestra de hasta dónde puede llevar la repetición abusiva de la letra, el que ya el jesuita Eximeno notó en una Misa que se cantaba en sus tiempos, que merced al artificioso contrapunto de las voces, al decirse en el *Gloria: bone voluntatis, adoramus te, glorificamus te*, se oía, de modo claro y distinto, á los cantores, la palabra *tararira*; que en otra Misa, de autor desconocido de nuestros tiempos, y en el versículo del *Credo: et ex Patre natum ante omnia sæcula*, de tal modo también se las arregló el compositor, repitiendo con mil floreos y artificios, al par que sin intermisión prosódica y ortográfica, las palabras *natum ante*, como si fueran una misma, que resultaba otra castellana nada litúrgica y menos piadosa; y que, á ser cierto lo que se cuenta, no ha faltado, asimismo, quien al poner en música en la *Sequentia* de Pentecostés:

*Sana quod est saucium;*

*Lava quod est sordidum;*

*Riga quod est aridum,*

colocó de tal modo las voces, que resultaban seguidas, una tras de otra, la primera palabra de cada uno de los versos, dando por resultado el que no pareciera sino que los cantores daban cuenta á los fieles del estado patológico en que se encontraban, lo cual, á más de tener á aquellos sin cuidado, es bien seguro que no habría de inducirles á gran recogimiento y devoción. Y por lo que hace á los Gozos, Villancicos, etc., calcule usted lo que Barbieri hubiera podido decir sin más que acudir al bien provisto arsenal que de ellos tiene en su rica y selecta biblioteca. Algo también pudiera yo contarle; pero, bien pensado, mejor es imitar su discreto y prudente silencio.

Tales abusos, y otros que omito, no llevan á aquél á la exageración, en que muchos han caído, de pretender cortar el mal de raíz, cerrando á piedra y lodo los templos á toda otra música que no sea el canto llano, sino que

admite en ellos las orquestas y todos los elementos del arte moderno, recordando, aparte de consideraciones puramente estéticas, las palabras del Salmista: *Laudate Dominum in sono tubæ, in psalterio et cithara, in tympano et chore, in chordis et organo, in cymbalis bene sonantibus*, siempre que con los dichos elementos se responda al santo objeto en que se les emplea, y (aun cuando no lo dice, pero del espíritu de su escrito parece deducirse) se acomoden en su empleo á lo que la Sede Pontificia aconsejó en tiempo del Papa Pío IX en las Letras Apostólicas que llevan la fecha de 18 y 20 de Noviembre de 1856.

Dedícase la última parte del discurso impreso á lamentar el estado en que se encuentran gran número de catedrales, y todas las colegiats, faltas de Maestros de capilla, á causa, no sólo de la exigua dotación con que son retribuídos, sino también de la prescripción impuesta por el Concordato, de que tal cargo sea desempeñado por eclesiásticos. Cuanto en este punto dice Barbieri tiene razón que le sobra, así al desear se concedan mayores emolumentos á los tales magisterios, como al proponer al Congreso que acuda reverente al Soberano Pontífice para que, aun cuando fuera con el carácter de transitoria, dictare, de acuerdo con el poder temporal, una medida encaminada á que dichas plazas se provean en lo venidero en aquellos opositores que muestren más genio y talento músicos, sin distinción de estado, aunque prefiriendo, como es natural, el eclesiástico al seglar.

La notoria importancia de los trabajos enumerados en esta carta; la sana doctrina artística que en ellos ha vertido el maestro Barbieri, y mi deseo de contribuir á que se difunda en bien de la música religiosa, han sido causa de que deje correr la pluma tal vez más de lo que debiera, y de que tenga que dejar para otra epístola cuanto se me ocurre acerca de la interesante Memoria del Padre Uriarte, de que le hablaba al comienzo de ésta. Hago punto, pues, no sin enviar mis sinceros plácemes al in-

signe maestro, que así sabe pintar con su música eminentemente española y llena de verdad y colorido al pueblo de Pan y Toros, ó inspirado en los grandes maestros del Arte, escribir obras religiosas que oídas al par de las de aquéllos, en nada, á la verdad, palidecen; como desenterrar del polvo de los archivos nuestros Cancioneros, descifrándolos con una paciencia de benedictino, para que sus ricos tesoros sean de todos conocidos, historiar el género lírico-dramático español, en que tan merecido renombre ha adquirido; ó prestar el concurso de su talento y de su saber para que la regeneración de la música sagrada en nuestra patria sea un hecho, y una de las glorias también del Congreso Católico Nacional.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Junio 1889.)

## CIII

### LA MÚSICA EN EL CONGRESO CATÓLICO NACIONAL

(Segundo artículo)

*Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.*

Mi querido amigo: Sin duda alguna conocerá usted e cuento de aquél que queriendo adornar con una cita histórica el relato que estaba haciendo, decía en éstos ó parecidos términos: «Como hicieron Goliat ó Absalón, que en esto de profetas no estoy muy fuerte.» Pues bien: algo y aun algos de lo propio que en historia pasaba al susodicho personaje, me sucede á mí en lo que atañe al secular canto llano de nuestra Iglesia, y más aún á las disputas y controversias que traen revueltos á los musicólogos de algún tiempo á esta parte, sobre si se ha dado ó no con la verdadera clave del enigma de la notación neumática de los antiguos cantorales, y, por consiguiente, ha podido resucitarse, ó mejor dicho, volver á su pristino estado, el canto gregoriano, que el transcurso de los siglos, el olvido de la tradición y la ignorancia y rutina de los tratadistas habían hecho desaparecer casi por completo de nuestra liturgia.

Confesada paladinamente mi escasa competencia en la materia, lo cual, si por un lado acusa sinceridad, por otro espero sirva para curarme en salud de aquellos errores en que inconscientemente pudiera incurrir al meter, como si dijéramos, mi hoz en mies ajena, diré á usted, reanudando el hilo de la anterior carta y confirmando lo

que en ella ya le apunté, que otro de los trabajos de verdadera importancia para la liturgia y para el arte músico que se han presentado al Congreso Católico Nacional, ha sido la interesante Memoria del docto P. Eustoquio de Uriarte, monje agustino del Monasterio Escorialense, sobre la «Importancia del canto llano ó firme (así dice el texto); preferencia del gregoriano, y utilidad de estudiarle fundamentalmente bajo el punto de vista de su composición, de su ejecución y de su enseñanza.»

Castizamente escrita dicha Memoria, rica en datos, abundante en curiosas observaciones y llena de doctrina, revela desde luego gran conocimiento en el asunto é innegable competencia en su autor para tratarle; competencia que de antes tenía demostrada, ya en los interesantes artículos que sobre la materia tenía escritos y publicados en la revista agustiniana *La Ciudad de Dios*, ya en las notas con que ha enriquecido su bien hecha traducción del folleto del monje de Solesmes, Dom Schmitt, sobre *La Restauración del Canto gregoriano*, recientemente dada á la estampa.

El P. Uriarte, que al paso que muestra de modo claro la marcada preferencia que tiene por esta rama importantísima del arte cristiano, objeto de sus constantes desvelos, no por eso adolece de la estrechez de miras de tantos otros partidarios del canto llano, sino que, antes al contrario, «considera justo que se consagren las magníficas y espléndidas manifestaciones del arte moderno al que es Autor y fuente eterna de toda belleza,» y «se dé entrada en el santuario á los que en su lenguaje quisieran orar y bendecir al Señor,» siempre que sus plegarias se acomoden al lugar donde se hacen y al Supremo Hacedor al cual se elevan, asienta en los comienzos de su Memoria, y como base de sus razonamientos, que «la expresión de nuestros afectos mediante la música radica en las mismas exigencias de nuestra alma;» fundándose para ello en que «si nuestro modo de comunicación es la palabra, sin modulaciones algunas, á medida que se acre-

cienta el entusiasmo religioso y se caldea el ánimo en la contemplación de los grandes misterios y de las inefables esperanzas, la palabra va tomando nuevas inflexiones, pasando sucesivamente á ser declamación y canto modulado, por el deseo de que todos sientan como nosotros, y por esa expansión de la caridad que tiende á hacer á todos partícipes del bien que disfrutamos.»

Explicación es ésta harta más poética y á la vez razonada, á mi modo de ver, que la que daba el abate Gerbert en sus tiempos, y seguramente no ignorará el docto agustino, cuando decía que «bajo la forma de la música, la religión nos presenta el estado de mejoramiento que alcanza la palabra en el mundo futuro. El canto es el principio de la regeneración ó transfiguración de la palabra terrenal, el movimiento impulsivo de la voz humana hacia el mundo celeste de la expresión del pensamiento;» toda vez que, aparte de otras razones que saltan á la vista, nos da á conocer mucho mejor cómo y por qué, hasta en los tiempos de más persecución, los cristianos, siguiendo el ejemplo que les dieran Jesucristo y los Apóstoles, se reunían durante la noche, según afirman Tertuliano y Plinio el Joven, para cantar himnos y alabanzas á Dios, comunicarse unos á otros la fe viva é intensa que en sus corazones ardía, y hasta prepararse para recibir valerosamente el martirio; y se amolda más á los consejos que San Pablo daba, al decir á los fieles: *Loquentes vobis metipsis in psalmis et hymnis canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domini*: «Conversad entre vosotros por medio de los himnos y de los cantos espirituales, cantando y salmodiando en vuestros corazones en presencia del Señor.»

Sentados estos precedentes, el autor de la Memoria manifiesta, apoyado en respetables autoridades, que en la primitiva Iglesia y en toda reunión de cristianos, se cantaban salmos, en los cuales tomaba parte el pueblo; que, según muchos Santos Padres, la música tuvo siempre excepcional importancia en las ceremonias del culto, lle-

gando á decir San Dionisio Areopagita que era «casi substancial en las sagradas ceremonias;» San León *el Magno*, que «resonasen las bien moduladas sinfonías de los cantores, y con ellas palpitasen al unísono los movimientos y afectos de nuestro corazón,» y el venerable Beda, que «la música es muy propia del templo, por su grande utilidad y amistad estrechísima con la virtud... celebrándose con ella todos los divinos oficios que incesantemente nos invitan á la gloria sempiterna.» Y esto supuesto, y abordando la que pudiéramos llamar cuestión magna del tema, pregúntase el sabio agustino si el canto llano que hoy se oye en la mayor parte de las iglesias es el cantonizado por San Gregorio *el Grande*, el recomendado por los Santos Padres y Pontífices, el compuesto en gran parte por los Doctores de la Iglesia y fervorosos siervos de Dios; y la respuesta que á sí propio se da no puede ser más desconsoladora, ni más verdadera tampoco. «Ese canto llano, dice, es hoy día un rumor importuno, cuando no intolerable; una música que parece compuesta de notas tomadas al azar, exenta de toda dote artística, sin ritmo ni vida; un monótono é incesante martilleo de que ninguna impresión podemos recoger, si nos desprendemos de la ilusión de que aquel canto es el mismo de San Gregorio y el que infundió el espíritu de abnegación y sacrificio á los primitivos cristianos.»

Tal vez parezcan á algunos espíritus meticulosos harduras estas afirmaciones; pero, aparte de que son sobrado merecidas; de que lo que ha movido al P. Uriarte á hacerlas, y de una manera tan descarnada, es el vivo celo que le anima en bien de la Iglesia misma, á la cual ha consagrado su vida, la santa indignación que rebosa en su alma al ver la lamentable decadencia del canto litúrgico, y su cariño á la tradición; si algún reproche todavía quisiera hacérsele, téngase antes en cuenta que años há un sabio músico, eclesiástico también, y digno de todo respeto por su virtud como por su ciencia, el abate Baini, estampaba en sus *Memorias histórico-criti-*

cas las siguientes palabras: «Las antiguas melodías del canto gregoriano son inimitables... No diré si gran parte de sus cantos fueron obra de los primeros cristianos; si algunas pertenecen á la antigua sinagoga, ó han nacido cuando ya vivía el Arte; si muchas son obra de San Dámaso, San Gelasio y principalmente de San Gregorio *el Grande*, Pontífices iluminados del espíritu de Dios para cumplir esta santa misión; no diré tampoco si esos cantos han tenido por autores los monjes más santos y más doctos que florecieron en los siglos VIII, IX, X, XI y XII, y que antes de escribirlos no buscasen el medio de inspirarse en el ayuno y en la oración... pero sí afirmaré que el todo que ha resultado tiene un no sé qué de admirable é inimitable, una indecible expresión de delicadeza, un patético que conmueve, un natural elegante y fácil, siempre fresco, siempre nuevo, siempre floreciente, siempre bello, y que nunca se aja ni envejece. En cambio, las melodías de los cantos cambiados y añadidos desde la mitad del siglo XIII hasta la época actual, y que bien pronto se conocen, son estúpidas, insignificantes, fastidiosas y groseras.»

No son, pues, de extrañar, después de lo dicho, ni la condenación rotunda que hace el P. Uriarte del canto llano, verdaderamente *planus et simplex cantandi modus*, que comunmente se oye, ni tampoco las dulzuras que nos cuenta haber sentido «al gustar el sabor latente de las melodías antiquísimas del canto litúrgico, resucitadas hoy como por encanto, cuando se ha determinado la verdadera notación y se ha conseguido aplicar plenamente las reglas de que se servían en la práctica los antiguos, consignadas en muchos escritores, y reducidas á orden y método en el *Micrólogo* de Guido de Arezzo,» afirmaciones que me llevan á hablar á usted de otra cuestión de suma importancia que el P. Uriarte aborda en su escrito; cuestión hartamente debatida, y, dicho sea con todo el respeto que me infunden los escasos conocimientos que tengo en la materia y los muchos que á aquél adornan,

no tan resuelta como él mismo cree, aceptando los estudios y dando como incuestionables los descubrimientos que desde la segunda mitad del presente siglo se han hecho, principalmente por los Benedictinos de Solesmes, y de todo lo cual es, por decirlo así, coronamiento la curiosa y apenas comenzada *Colección de Paleografía musical* que los mismos están publicando al presente.

Arranca, al decir del P. Uriarte, la serie de descubrimientos de la traducción y verdadero y genuino sentido del canto gregoriano en notación neumática, en el hallazgo de un manuscrito de Montpellier, cuya letra y espíritu logró desentrañar el abad de dicho Monasterio de Solesmes, Dom Gueranger, en sus *Instituciones litúrgicas*, obra que nuestro agustino califica de verdadero monumento del arte cristiano. Siguiéronle en la empresa no pocos, afanosos de descubrir la verdad, distinguiéndose entre ellos el P. Lambillotte, Mons. Gautier, canónigo de París, y el abate Bonhome, cuyos trabajos se fundaron en la tradición y en cuanto sobre la materia habían escrito los tratadistas de la Edad Media, viniendo á dar cima á todo lo hecho la edición llamada Remo-Cambresiana, Dom Pothier con sus *Melodías gregorianas*, «obra, en concepto del P. Uriarte, única en su género é insuperable, por ser á la vez método y apología del canto gregoriano, y hallarse en ella vencidas superabundantemente cuantas dificultades pudieran ocurrir en la materia,» y, por fin, el Congreso reunido en Arezzo, y en el que tomaron parte los ardientes y decididos campeones de la restauración del canto litúrgico.

Alargaría demasiado esta carta diciendo á usted, aun cuando fuera en extracto, cuanto con galano estilo, al par que envidiable convencimiento, relata el P. Uriarte referente á los trabajos de dicho Congreso, y á las pruebas, en su concepto irrecusables, de la verdad de la doctrina expuesta y de las afirmaciones que en él se asentaron, encaminadas todas á probar la innegable verdad de los descubrimientos hechos y de la consiguiente restau-

ración en toda su pureza del verdadero y genuino canto gregoriano; y tengo que dejar al curioso lector que de ello quiera enterarse, que á su tiempo saboree y medite el notable escrito del fraile agustino, que, con los demás de señalada ímportancia, ha de ver la luz en breve tiempo, por acuerdo unánime de la Sección en que se dió lectura de él. Por lo que á mí toca, y en prueba de mi imparcialidad, no he de negar á usted que sobre el particular tengo aún dudas, y no pocas, de que *sea verdad tanta belleza*, y que espero con ansia leer el artículo que, con el título de *El por qué de la restauración gregoriana*, tiene el P. Uriarte prometido, en el buen deseo que me anima de que su lectura desvanezca por entero los escrúpulos que me asaltan.

Interin esto sucede, diré á usted que por grande que sea el valor científico que quiera concederse á los mantenedores en el extranjero de la escuela á la cual paréceme hallarse afiliado el P. Uriarte, no es ciertamente menor el de aquéllos que no han vacilado en confesar la ímporta dificultad, cuando no la imposibilidad, de la empresa que aquéllos creen haber llevado á cabo. En el luminoso informe de la Academia de San Fernando, de que fué ponente el maestro Barbieri, sobre el pretendido *Canto de Ulreja*, habrá podido usted ver que cuantos esfuerzos habían venido haciéndose de luengos años hasta nuestros días para la traducción de los neumas, por hombres de la talla del sabio P. Martini, del insigne abad Gerbert, del abate Nordmand, del profundo arqueólogo musical Coussemaker, y de otros, cuyos nombres omito en gracia de la brevedad, habían resultado estériles de todo punto, entre otras razones, por la de que, según el último de los autores citados, «las notaciones variaban, no sólo de una á otra época, sino de escuela á escuela, hasta el punto de que el sistema de un siglo ó de una escuela era con frecuencia desconocido ó casi indescifrable para la otra;» viniendo, en suma, á ser los tales neumas, como los calificaba un manuscrito del siglo XIII, pu-

blicado por Gerbert, *qualis puteus sine fune*, es decir, un pozo sin sogá.

Bien me sé yo que á esto se me contestará con las declaraciones no menos terminantes, y *ex cathedra*, de Lambillotte, del P. Bonhome, y del mismísimo Congreso de Arezzo; pero entre la autoridad de unos y otros, y sin que esto sea *jurare in verba magistri*, declaro que me merece, con verdad sea dicho, más respeto la de los primeros, á lo que se agregan las dudillas que tengo, no de la buena fe y del mejor deseo, que estoy seguro anima á los partidarios de la flamante escuela, sino de que el resultado de sus trabajos, examinado friamente y sin pasión, corresponda tan cumplidamente como creen á sus esperanzas, aun supuestos los adelantos y progresos hechos durante estos últimos años en materia de paleografía musical. En una palabra, que aún no creo yo tan destruída como pretenden la afirmación del abate Gerbert, *nam cum in neumis nulla est certitudo*, triste consecuencia que, aquí entre nosotros sea dicho, sacaron algunos doctos en la materia; cuando vino por estos mundos Dom Pothier, les explicó su sistema, y descifró ante ellos, con una seguridad y rapidez un tanto alarmantes, los códices con neumas que al efecto le presentaron.

Entre tanto, y lo que no da lugar á duda alguna, es que del primitivo canto que centonizó ó compiló San Gregorio, al decir de su biógrafo Juan Diácono, y de Siegebarto, al que hoy se oye comunmente, hay un mundo de distancia y una lamentable decadencia. Las causas de ello las encuentra el P. Uriarte en las alteraciones, en la notación (hechas á veces por gentes ignorantes) y en la ejecución, bastando el cotejo de los cantorales modernos para darse cuenta de las arbitrariedades de todo género cometidas en ellos, de la falta de norma que á su escritura ha precedido, y, en una palabra, de la exagerada autonomía que ha reinado, tanto en la manera de escribirse, como de cantarse, bien que, como con do-

naire dice el ilustrado autor de la Memoria, se hiciera todo esto protestando de fidelidad y respeto á la tradición gregoriana, mientras se enmendaba la plana á San Gregorio.

Sobrados ejemplos pudiera haber aducido en corroboración de sus asertos; pero el laconismo que tenía que guardar, dadas las condiciones impuestas á los trabajos que habían de presentarse al Congreso, le han hecho sin duda omitirlos y limitarse á citar uno, y en mi concepto decisivo: la formación de los libros del coro del Escorial. Mandados copiar con exquisito cuidado por Felipe II de los de la Primada de Toledo, habiendo hecho venir al efecto al Monasterio, para que presidiese los trabajos (como mejor que yo lo sabe el P. Uriarte, que conoce su historia al dedillo), al claustrero de aquella Catedral, Juan Rodríguez, que pasaba por ser el más entendido maestro de canto llano que por entonces había; no habiéndose omitido gasto ni diligencia alguna para que los cantorales fuesen perfectos y verdadero modelo en su género, no se consiguió esto, sin embargo, desde el punto de vista más esencial. La copia que se hizo no fué lo fiel y exacta que el regio fundador del Monasterio había querido, y parte el alma, dice el P. Uriarte, leer la sinceridad con que el P. Ramoneda, monje que intervino en los dichos trabajos, dice en un manuscrito suyo que en aquella biblioteca se conserva, que «en la composición de los dichos libros de coro se sirvieron de los de Toledo, reformando y suprimiendo algunas notas por redundantes y sin objeto;» mutilación lamentable que es natural hiciese, añadiré yo á usted, un hombre que en su *Arte de canto llano*, que tengo á la vista, define éste: *una simple é igual prolación de notas, la cual no puede aumentarse ni disminuirse*, deduciendo de ello que todas las dichas notas han de ser de igual valor y tiempo.

Reconocida la adulteración y decadencia del canto llano, así como la urgente necesidad de su reforma, el P. Uriarte asienta, como base de cuanto se propone para

remediar los males que lamenta, que dicho canto nació como de un arranque fervoroso en la simple recitación, y como tal quedó íntimamente ligado á la palabra santa, «de tal modo, que el ritmo gregoriano, añade en otro lugar, en su última expresión, viene á reducirse á una buena lectura;» opinión que corrobora la de Wakeley, quien afirma que la principal idea que se representa por el susodicho canto, es la de que, en ciertos casos, la música cumple mejor su oficio retirándose respetuosa ante las divinas palabras, y contentándose con proveerlas de un vehículo para su mejor pronunciación, como si hubiera estudiado el medio de no menoscabar sus bellezas y su intrínseca majestad y poder. Y una vez supuesto lo dicho, establécese en la Memoria con sólido fundamento la buena doctrina, apuntando los medios que se consideran conducentes al fin deseado, sin olvidar, antes al contrario, anotando los acuerdos tomados en el ya citado Congreso de Arezzo; se señala como arsenal riquísimo del verdadero canto gregoriano la Catedral de Toledo, y, por último, se dan sanos consejos, aceptados unánimemente por el Congreso Católico Nacional, respecto de la manera de interpretarse, ínterin se lleva á cabo la restauración completa, objeto de sus constantes y nobilísimas aspiraciones.

Bien quisiera detallar á usted todo esto; pero al ver lo que ya va escrito, y al considerar el gasto de paciencia que habrá hecho al leerlo, tengo con sentimiento que desistir de ello. Hago, pues, punto, no sin pedir á usted perdón por mi falta de laconismo, y enviar mis sinceros plácemes al docto P. Uriarte, en quien veo un digno sucesor de tantos otros insignes maestros que, eclesiásticos como él, por su virtud y su ciencia fueron honra de su siglo, y cuyos nombres brillan con gloria en los anales de la música española.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Julio 1889.)

## CIV

### SALDONI

El decano de los compositores españoles; el hombre laborioso y entusiasta por el arte que profesaba; el respetable anciano, de bondad ingénita y de modestia suma; D. Baltasar Saldoni y Remendo, ha muerto. Y nadie de los que le vieron colmado de triunfos y de gloria, en aquella brillante época del Liceo Madrileño, al escuchar el aplauso con que era acogida su *Ipermestra*, y al contemplar el porvenir que le sonreía, y le era merecido por su labor continuada y perseverante, característica en los que nacen en la tierra donde él vió la luz primera, hubiera predecido que los últimos años de su vida los pasara en una estrechez cercana á la miseria, de la que sólo le salvó una mano generosa, solícita siempre á socorrer la desgracia; que al cortejo de admiradores que por doquier le rodeaba, sucediérase la compañía de bien pocos, pero leales amigos, á quienes el infortunio del anciano apretaba los lazos de respetuoso afecto que á él les unía, no abandonándole sino cuando su cadáver quedó dentro de la tumba; y que el nombre de Saldoni, tan popular un día, habíase de ir olvidando poco á poco, al punto de ser desconocido para muchos de los sucesores de aquéllos que lo aclamaron como compositor inspirado, y registraron su nombre entre las glorias artísticas de la España contemporánea.

Al profundo dolor que experimentamos por la muerte de Saldoni cuantos nos honrábamos con su amistad y trato, no puede menos de unirse *La Ilustración Musi-*

cal; y de él son expresión estos renglones, trazados á vuela-pluma, y demandados con la premura que exige el no demorar por un instante consignarla.

Bien quisiera, con este motivo, y al reseñar brevemente la vida del respetable maestro, avalorar el mérito de su labor artística; pero no habiéndome sido dable oír, ó conocer siquiera por la lectura, sus principales obras musicales, forzoso será atenerme á lo que de ellas escribieron aquéllos que fueron más afortunados que yo.

Saldoni (según él mismo nos dice en sus *Efemérides musicales*), nació en Barcelona el 4 de Enero de 1804. Desde bien temprana edad mostró especial aptitud para la música, que empezó á estudiar en la escuela que en la parroquial de Santa María del Mar dirigía el presbítero Andreu, que allí ejercía por entonces las funciones de Maestro de capilla, cargo que dejó después para ocupar el magisterio de la Real del Palacio de Madrid. Iniciado en los principios del divino arte, y después de haber recibido también la enseñanza del maestro Sempere, entró en la famosa *Escolania* del Monasterio de Montserrat, á la que conservó siempre filial aspecto, y cuya historia y glorias trazó andando el tiempo en un curioso folleto. Allí completó su educación artística, dedicándose, con particular empeño, á la composición, y dando gallardas muestras de sus estudios, no sólo en el mismo Monasterio, sino después en Barcelona, á donde hubo de refugiarse á causa de la guerra civil que ardía en el Principado catalán.

Entonces puede decirse que apuntó ya su inclinación á escribir para el teatro, siendo el primer esbozo de sus trabajos una opereta, en español, *El Triunfo del amor*, por la que mereció no pocos plácemes de los artistas de por entonces que la oyeron. Aún, sin embargo, continuó tres años más, desde 1826 á 1829, en Barcelona, hasta que decidióse á marchar á Madrid, donde encontró un maestro solícito y un amigo cariñoso en el respetable Carnicer, quien le encomendó varios trabajos, le encar-

gó la dirección y ensayo de no pocas óperas, é hizo, por último, que se le nombrara Maestro de solfeo y vocalización en el naciente Conservatorio de María Cristina.

Durante este tiempo, hubo de escribir su ópera *Saldino e Clotilde*, de la que sólo hizo oír algunos trozos en el hoy derruido teatro de la Cruz, y aun preparó los materiales para otra que había de estrenarse en Barcelona, á cuyo punto marchó con tal objeto. Vuelto á Madrid sin conseguirlo, encariñóse con un *libretto* que le había dado el famoso tenor Pasini, y en el no largo tiempo de seis meses escribió la obra que más fama le ha dado, la *Ipermestra*, que con extraordinario éxito se cantó por primera vez en el ya nombrado teatro de la Cruz, el 20 de Enero de 1838, por la tiple D'Alberti, la contralto Carroro, el tenor Pasini y el bajo Reguer, llegando el entusiasmo del público al punto de obligar al autor á que saliese á la escena á recibir los plácemes, cosa nunca vista ni usada hasta entonces en nuestros coliseos.

Ni los triunfos alcanzados en dicha ópera, no sólo en Madrid, sino en los teatros de muchas de nuestras capitales de provincia; ni las distinciones de que fué objeto por parte del Liceo Madrileño, le ofuscaron ó entibieron su amor al estudio; y con el objeto de introducir cuantas mejoras fueran dables en la cátedra que desempeñaba en el Conservatorio, marchó á París, donde fué cariñosamente acogido y alentado en su empresa, por hombres de valor artístico tan notorio como Cherubini, Rubini, Caraffa, Bordogni y Sors, que al examinar los estudios de solfeo y vocalización que había compuesto y sometió á su censura, hicieron coro á los elogios que su autor había recibido de maestros españoles tan respetables y de tanto valor como Sors, Rodríguez Ledesma, Masarnau y el autor de la *Geneufonia*, Virués.

Vuelto Saldoni de nuevo á Madrid, y nombrado Maestro de canto del Conservatorio, dedicóse con solícito afán al desempeño de su cargo, ocupando sus ocios en escri-

bir otra ópera, *Cleonice, Regina di Siria*, que aunque de más valor que la *Ipermestra*, al decir de los biógrafos del maestro, merced á cábalas é intrigas de bastidores, tan comunes en los teatros, no obtuvo ni en Madrid ni en Barcelona el éxito que era de esperar, lo cual no desanimó á su autor, antes bien fué su acicate para animarle á tomar la revancha con nuevas óperas, como *María di Rohan, Boabdil y Guzmán el Bueno*, que por azares de la suerte no llegaron á ser representadas.

De la amargura que esto le causara halló consuelo el espíritu profundamente religioso de Saldoni en la composición de un *Stabat* y de un *Miserere*, obras ambas, al decir de los que las conocen, de gran mérito, y que alcanzaron notoria fama por entonces. Aparte de esto, el largo catálogo de las obras del respetable maestro, y que forzosamente tengo que omitir, son elocuente prueba de que ni la suerte, que ya empezaba á serle adversa en su carrera artística, ni las desgracias de familia que entonces y después le afligieron, eran bastantes para hacerle decaer un punto de su vida laboriosa, ni de su entusiasmo por el arte al cual estaba consagrado.

Y como si de ello no fuera sobrada muestra cuanto queda dicho, bastaría para demostrarlo la empresa que acometió y llevó á cabo, con un esfuerzo impropio de la avanzada edad que ya contaba, y sacrificando para ello los pocos recursos que podrían hacerle menos amarga la vejez, de escribir y publicar el *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*, obra llena de interesantes datos, rica en múltiples y variadas noticias, y en las que el curioso que quiera conocer y aun escribir la historia del divino arte en España, hallará abundante venero de materiales que sólo á fuerza de ímprobo trabajo pudo reunir su autor.

Una vez publicado el *Diccionario*, Saldoni vió terminada su misión en el arte; bien es verdad que ni los achaques que padecía, ni las angustias que oprimían su corazón le hubieran permitido emprender nuevas tareas.

Gozábase tan sólo en los recuerdos del pasado, ya que el presente tan triste era para él; y al rendir su último suspiro, realizóse lo que en tono profético y que, como triste presentimiento, estampaba en su *Diccionario*: «Sólo nos resta, escribía, pedir á Dios que nos le deje terminar con salud. Si tal logramos, moriremos satisfechos de nuestra peregrinación por este valle de lágrimas, legando á nuestros hijos un nombre bien pobre por cierto, y sin un céntimo de que disponer; pero, en cambio, tan honrado y sin mancilla como el que más.»

(*La Ilustración Musical*, 27 Diciembre 1889.)

## CV

### LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1889)

Recuerdo haber leído, no sé dónde ni cuándo, que los descendientes del famoso Sebastián Bach tienen la loable costumbre de reunirse una vez al año el día del aniversario del nacimiento de aquél, y celebrar una fiesta de familia, de la que es elemento integrante la interpretación de alguna de las obras de su preclaro antecesor, con la tradición que de la misma religiosamente conservan; fiesta que á la vez les sirve para fortalecer los lazos que les unen por el doble vínculo de la sangre y del arte, al cual debe el nombre que llevan la aureola de gloria que le circunda.

Algo parecido á esto ocurreseme que sucede con las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos* que acaudilla el insigne maestro Monasterio. Figúrasenos á los que á ellas asistimos desde sus modestos comienzos en el conocido saloncillo del entonces Conservatorio de Música, como una fiesta de familia en que artistas y auditorio acuden anualmente á rendir tributo á los grandes genios del arte, y á mantener intacto el depósito de la tradición en la manera de interpretar sus admirables obras; llegando esto á tal punto, que los que, si bien no podemos tenernos por veteranos en el oficio, contamos, por lo menos, en nuestra hoja de servicios una constante asiduidad á las sesiones, parece como que sentimos orgullo por las glorias que en ellas se adquieren, nos creemos en cierto

modo copartícipes de los triunfos que allí se alcanzan, y como que sentimos fortificarse entre nosotros los lazos de un afecto nacido há luengos años y engendrado por un sentimiento tan noble y desinteresado como el amor al arte.

No extrañarán, por tanto, mis lectores que, más in-fluido por mis aficiones que por sus deseos, deje para otro día la tarea, no tan grata por cierto, de comunicarles mis impresiones sobre el Teatro Real, y reanude mi campaña periodística dando la preferencia á las sesiones que está al presente celebrando la *Sociedad de Cuartetos*; así como el que, siendo una misma la materia, consigne también los trabajos de la Asociación de jóvenes artistas, que bien puede mirarse como una secuela de aquélla, de la cual es *alma mater* y espíritu vivificante el renombrado pianista Sr. Tragó, y que, como la antes nombrada, celebra sus reuniones en el Salón Romero, bajo la enseñanza de *Música clásica di camera*, según rezan los anuncios.

Por su antigüedad, su indiscutible mérito y notoria superioridad, corresponde la primacía en esta reseña á la *Sociedad de Cuartetos*, la cual, como ha cuidado de hacer notar en su programa, ha considerado siempre como base inmutable de sus artísticas tareas las obras de los inmortales genios del arte, Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, y por eso ha consagrado la mayor parte de sus esfuerzos á la interpretación de ellas, no sin satisfacer también á los ávidos de novedades con producciones de otros maestros que, si no del valer é importancia que las indicadas, por su seriedad y relativo mérito han merecido figurar al lado de las de aquellos dioses del arte.

En el año 1802, dice un biógrafo de Beethoven, las obras maestras caían á granel de la pluma inspirada del gran maestró, de tal modo dominado por la fiebre de un incesante trabajo, que llegaba á olvidar sus propios males y las angustias de que su corazón veíase oprimido. En

ese «año de las sonatas,» como le califica otro admirador de Beethoven, escribió éste el Quinteto en *do* (ob. 29), que por primera vez se ha interpretado este año en las sesiones á que me refiero, y del cual, y por no perder la costumbre de sacar siempre á colación historias viejas, he de contar á mis lectores lo que su autor hizo para burlar á un editor que se había apoderado del original y lo había publicado, sin autorización suya, y menos, por supuesto, sin darle la natural recompensa de su trabajo.

«El Quinteto de Beethoven en *do* mayor (ob. 29), para instrumentos de cuerda—dice Ries, cariñoso y agradecido discípulo de aquél,—había sido vendido á un editor de Leipsick; pero lo robaron en Viena, y apareció impreso en casa de A... y Compañía. Como había sido copiado en una noche, contenía un sinnúmero de equivocaciones, faltando hasta compases enteros. Beethoven en esta ocasión dió pruebas de una habilidad de la cual en vano se buscaría un segundo ejemplo. Rogó á A... que me enviase los cincuenta ejemplares que había tirado, y al mismo tiempo me ordenó que los corrigiera groseramente, con tinta sobre el esponjoso papel en que estaban grabados, raspando, además, groseramente también, líneas enteras, de manera que fuera imposible utilizar un solo ejemplar. Estas raspaduras se hicieron principalmente en el *scherzo*. Cumplí fielmente mi comisión, y A..., para evitar un proceso, tuvo que fundir las planchas.»

En esta obra, que, al decir de Oulibichieff, puede considerarse como una de las más perfectas desde el punto de vista de la crítica sabia; en la que se revela bien á las claras todo el meditabundo carácter de su autor, y en la que todo es de admirar, difícil sería decir al lector cuál de sus páginas es más interesante: tan bellos son los cuatro tiempos de que consta. Pero de tener que hacerlo, no vacilaría en decirles que cuando la oyeran, prestasen doblemente su atención al hermoso *adagio*, página inspiradísima, llena de bellezas de primer orden, y digna en un todo del genio que las dictó; y al *presto*, de originali-

dad fantasmagórica, como dice el escritor antes citado, y que él mismo, con su lenguaje pintoresco, define la aparición de una visión que se venía presintiendo desde el primer tiempo del Quinteto.

Un Sexteto en *si bemol*, de Brahms (ob. 18); un Quinteto en *la* (ob. 18), de Dvorak; una sonata en *fa* (ob. 8), para violín y piano, de Grieg, y otra en *re* (ob. 104), para piano y *violoncello*, de Godard, y la Sonata para piano (ob. 58), de Chopin, han sido las obras que, además de las antes dichas, han figurado este año por vez primera en los programas de las sesiones celebradas hasta el momento en que trazo estas líneas.

No ha faltado quien vea en Brahms (el compositor, sin duda alguna, más serio y de los de más valía entre los que hoy viven en Alemania) el continuador de la obra beethoveniana; también ha habido quien, estudiando el Sexteto mencionado, ha creído encontrar en él, más la poética delicadeza de Schumann, que la grandeza de aquél á quien Berlioz llamaba el Titán de la música; pero para mí, y respetando las opiniones dichas, antójase me que en la obra en cuestión (que no debe olvidarse fué la primera en que el ya célebre Maestro de la capilla imperial de Viena abordó el género *di camera*) hay algo y aun algo que induce á sospechar que, al escribir el *andante*, rondaba por su mente alguna de las más bellas y más populares melodías del *Tannhäuser*, que tal vez le sirviera de modelo; así como que en el gracioso y magistralmente desarrollado *rondó* final, el recuerdo de Mozart no había de andar lejos de su memoria. Esto no obstante, sería injusto de todo punto el no reconocer que el Sexteto es una composición de verdadera importancia, está escrito con sobriedad y gran conocimiento de los timbres de los instrumentos de cuerda, y es digno en un todo del renombre que goza su autor.

Pocas noticias, á la verdad, se tienen de Dvorak, compositor bohemio, cuyos conciertos para piano, sinfonías, obras de música *di camera* y religiosas, y, sobre todo,

unas danzas slavas, le han dado reputación en Alemania. A ella habrá contribuido, sin duda alguna, el Quinteto para piano é instrumentos de arco que Monasterio nos ha hecho oír, y que no es fácil pueda juzgarse con acierto con oírlo una vez sola, como hasta el presente ha sucedido. Por ello he de limitarme á consignar que la impresión que me produjo fué la de estar escrito de mano maestra; ser labor fina, delicada, exenta de vulgaridades, abundante en bellezas y novedades rítmicas, y tal vez demasiado desarrollada en alguno de sus tiempos, la *elegía*, por ejemplo, con notorio detrimento del efecto que debería causar por las poéticas y sentidas frases que encierra; obra, en fin, que tiene un sello especial que acusa la originalidad de su autor.

Más conocido que éste es para nosotros el compositor noruego Grieg, muchas de cuyas originalísimas obras para piano han alcanzado aquí ya cierta popularidad. Su Sonata para violín y piano, llena de novedades, de armonía y de ritmo, y escrita, en mi sentir, sin pretensiones de crear una obra maestra, es bella, sobre todo en el segundo tiempo, *allegretto quasi andantino*, en el que al principio se oye un tema que tiene todo el aire de una melodía popular de sencillez encantadora, el cual luego, después de varios episodios interesantes y discretamente colocados, reaparece con una grandeza y vigor admirables, como sublime peroración final.

En la Sonata de Chopin (ob. 58) no se busque, dice su compatriota Wodzinski, aquella sencillez, aquella frescura de inspiración, semejante á la transparencia de un agua cristalina, que tiene en otras obras; siéntese en ella algo de calenturiento, de mórbido y de fantástico, y es, añade, que por entre sus notas pasa la muerte con sus terrores y con sus visiones. El alma de Chopin se veía amargada ya en aquel entonces por crueles decepciones; el cuerpo era presa de la terrible enfermedad que en breve término le condujo al sepulcro, y natural era que las creaciones de su fantasía fueran fiel reflejo de tanto pa-

decimiento moral y físico; aparte de que Chopin sea siempre, al menos á mis ojos, más grande, más elevado y más poético en sus Nocturnos, Baladas, Valses y Polonesas que cuando aborda el género rigurosamente clásico. A él pertenece, más en su forma que en su fondo, dicha Sonata, que de lo dicho se deduce no he de tener por una de las mejores obras del más inspirado poeta del piano que registran los anales del arte moderno. En medio del romanticismo que tiene, la inspiración no es en ella tan sostenida como en otras producciones de Chopin, y en cambio está erizada de dificultades, cuyo vencimiento no recompensa lo bastante el arduo trabajo que seguramente ha de costar conseguirlo.

Por último, la Sonata en *re*, de Godard, para *violoncello* y piano, es obra en que más se muestra el trabajo del contrapuntista que la inspiración del compositor, á quien el afán de aparecer siempre original le hace huir de determinadas cadencias, cual en el *adagio* ocurre, viniendo por ello á tener la melodía una forma demasiado vaga ó poco definida.

Aparte de estas novedades, que sólo por el hecho de serlo merecían ya el que se hiciera especial mención de ellas, la *Sociedad de Cuartetos*, fiel á los propósitos que quedan expresados, ha rendido tributo á los grandes genios del arte, haciendo figurar en los programas algunas de sus mejores obras. Entre ellas no es posible olvidar, por las bellezas que encierran y lo á maravilla que han sido interpretadas por Monasterio y sus compañeros, el Cuarteto en *sol* (ob. 77), de Haydn; la Gran Sonata en *la* (ob. 47), el Trío en *do* (ob. 9) y el Cuarteto en *mi bemol*, de Beethoven; el Cuarteto en *re* menor (ob. 421) y el Gran Quinteto en *sol* menor, de Mozart, y el Quinteto en *si bemol*, de Mendelssohn; y por lo que al arte moderno atañe, recuerdo merecen, al menos, el Octeto en *la*, de Svendsen (ob. 3), que bien puede figurar entre lo mejor, más poético y más inspirado que se ha escrito en el género clásico en los tiempos que vivimos; y el Trío

en *si bemol*, de Rubinstein (ob. 53), que bien á las claras revela la dureza del slavo, y que, con perdón sea dicho del coloso del piano, ni por su fondo, ni por su dudosa originalidad, ni por la brillantez algo de relumbrón de que adolece, puede contarse entre sus mejores y más preciadas obras.

Tal ha sido, hasta el presente, la labor de la *Sociedad de Cuartetos*. Cómo la ha llevado á cabo, indicado queda; pero aun así, deber es de la crítica el consignarlo de manera más terminante y explícita. No es posible conseguir una unidad tan perfecta en el conjunto; matizar todos y cada uno de los detalles sembrados por doquier en las obras mencionadas; conseguir, en fin, una interpretación tan pura, tan clásica y tan perfecta, sin una voluntad inteligente que se imponga é imprima á los que le secunden su pensamiento y su modo de sentir; ni es fácil que esto suceda, si aquéllos á quienes se dirige y coadyuvan á la noble empresa de popularizar la música clásica no son verdaderos artistas, en toda la extensión de la palabra. Esa voluntad inteligente es en el caso que nos ocupa el insigne maestro Monasterio; y esos artistas, la Srta. María Luisa Chevalier. Mirecki, Pérez, Lestán y Vallejos.

Por lo que hace á Monasterio, respecto del cual no ciega nuestros ojos la amistad al punto de olvidar los deberes de la crítica, diré á mis lectores que como director y como violinista me ha parecido este año más grande, más inspirado aún, si cabe, que en los años anteriores. Prueba lo primero la esmerada interpretación de las obras, en las que los artistas parecían compenetrados del sentimiento y del estilo de los autores de ellas; lo acertado del conjunto, que, como dice Comettant, es el gran arte de la ejecución; sin que se notaran esos arranques de dudoso gusto, esas sonoridades estridentes que son como los gritos de dolor del instrumento, esos *rallentando* exagerados, esos pianísimos que influyen y obran más en los ojos que en los oídos del espectador; defectos no tan ra-

ros como á primera vista pudieran parecer, y que el susodicho escritor anatematiza y señala á los artistas como verdaderos escollos que á toda costa deben evitar, si quieren ser tenidos como tales, en la rigurosa acepción de la palabra. En cuanto á lo segundo, ó sea como violinista, Monasterio ha hecho gala una vez más de la corrección, del puro clacisismo, de la pasión y del vigor que de antiguo son en él notas características, y que impresionando hondamente al auditorio, le han hecho prorrumper más de una vez en esos murmullos de aprobación, á duras penas contenidos, signos evidentes de una emoción que luego estalla, al concluir la pieza musical, en espontáneo y ruidoso aplauso.

En el prefacio de su *Arte del canto aplicado al piano*, escribió Thalberg que la mayor parte de los pianistas tocan, por lo común, con los dedos, y pocas veces con su inteligencia. De este defecto, más común hoy, si cabe, que en los tiempos de aquel maestro, por la general tendencia que hay de sacrificarlo todo al mecanismo, olvidando que ya Bach tenía dicho que «es un error el creer que el arte de tocar el clave consiste sólo en vencer dificultades,» no puede acusarse á la Srta. Chevalier, que en todo muestra ser una verdadera artista. Y es que al par de un mecanismo perfecto, que arrolla y vence con gran maestría todo género de dificultades, reúne una claridad grande y no menor elegancia, sabiendo compenetrarse del modo de sentir y decir de los autores que interpreta. Así lo ha hecho (y, en gracia de la brevedad, forzoso me será no multiplicar las citas) en la Gran Sonata en *la*, de violín y piano, en la que con fortuna ha reanudado la tradición, algo olvidada, del clásico Guelbenzu, tan diestro y admirable en ella; y en la Sonata, para piano también, de Chopin, para cuya esmerada interpretación ha debido tener, sin duda, presentes los atinados consejos que Cleczynski da á los que con verdadero *amore* quieren seguir la tradición de aquel inspirado pianista, y entre los cuales, uno de ellos, y no el menos importante, es

que tocar las obras de éste sin medida ni ritmo, entendiendo torcidamente lo que quería expresar con la palabra *rubato*, es absolutamente contrario á lo que Chopin practicaba y á la música en general. Esto dicho, ocioso es consignar que el público, haciendo justicia al mérito de la Srta. Chevalier, la ha colmado, como se merecía, de entusiastas y calurosos aplausos.

De ellos ha sido también especialmente objeto el *violoncellista* Sr. Mirecki, por la manera magistral como ha desempeñado su cometido, dando relevantes é innegables pruebas de ser un verdadero artista; siendo asimismo dignos de elogio, tanto los Sres. Pérez y Lestán, como el pianista Sr. Vallejos, por la diestra manera con que han contribuído á que las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos* celebradas hasta ahora hayan tenido todo el brillo y todo el mérito artístico que de lo relatado pueden colegir mis lectores.

Como he dicho, no ha sido ésta la única música clásica que este año se ha oído en el Salón Romero; pero por no alargar más este artículo, forzoso será suspender por el momento el hablar de ello, y hacer capítulo aparte.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Diciembre 1889.)

## CVI

### GAYARRE

La España musical está de duelo; el arte ha perdido uno de sus más preclaros hijos, cuyo nombre pronunciábase con asombro y admiración en toda Europa. A los vítores y aclamaciones con que era saludado por las multitudes arrebatadas de entusiasmo, ha sucedido un lúgubre silencio en derredor de su cadáver, interrumpido sólo por las preces que la Iglesia elevaba por la salvación de un alma, y el triste gemido de los deudos, amigos y admiradores de Julián Gayarre; y hasta el cielo mismo, encapotado y triste en el momento en que los restos del insigne artista abandonaban por siempre esta tierra donde tan querido era, para ser sepultados en el humilde cementerio del Roncal, parecía contribuir al cuadro de dolor de un pueblo entero, que, oprimido el corazón y anublado el semblante, agrúpase en derredor del féretro para dar un eterno adiós á aquél que había sido su encanto y delicia, al hombre con cuyos triunfos se envanecía como de cosa propia.

*¡Adiós, excelente amigo! ¡Addio il bel canto!* ha escrito Barbieri al pie de su firma, en la casa de Gayarre; y en esas palabras, eco fiel del pensamiento del hombre y del artista, ha resumido el esclarecido maestro, con admirable al par que elocuente laconismo, el juicio más acabado del hombre cuya pérdida llora España.

Gayarre, en efecto, al decir de los que cultivaban su trato, era firme, sincero y leal en sus amistades. Ni los triunfos que por doquier obtuvo, ni la gloria que le ro-

deó, entibiaron nunca sus afectos, nacidos los más de ellos cuando la fortuna le era adversa y en tiempos en que no podía soñar la envidiable altura que no largo tiempo después había de alcanzar. Amante de su familia, uno de sus primeros cuidados fué asegurar á sus padres una tranquila y sosegada vejez, libre de los cuidados y azares de que antes estaba rodeada su existencia; cuidar de la suerte y del porvenir de no pocos con los cuales hallábase ligado por los vínculos de la sangre; é hijo fiel de las montañas de Navarra, el que en sus juveniles años fué humilde pastorcillo del poético valle del Roncal, tendió su mano compasiva á aquéllos de sus paisanos desheredados de la fortuna, como él un tiempo lo fuera, y en su pueblo abrió escuelas donde los niños recibiesen cristiana y sólida enseñanza, y erigió un hospital donde la senectud hallara amparo y abrigo, alivio á sus dolencias y mano caritativa que cerrara sus ojos enturbiados por la muerte.

Como artista, Barbieri lo ha indicado con sobria frase: Gayarre era un digno representante de la escuela del *bel canto*, cuyas tradiciones han ido perdiéndose y no se ve ya quien las siga; escuela que no se adquiere sino por el estudio, se engrandece por una labor continua, se mantiene sólo merced al calor del alma, á una tenaz perseverancia y á un constante deseo de perfeccionamiento, y cuya base más firme es una aptitud ó don especial, que á la larga es poderosa palanca para atraerse y conquistar el favor y la estima de los amantes del arte y del público todo.

Y si á estas cualidades, hijas del talento artístico y del estudio, se unía, cual en nuestro eminente tenor, una voz, verdadero don del cielo, pura, fresca, de timbre argentino, que así se mostraba vibrante y vigorosa, como llena de ternura y encanto, formando luminoso contraste la oposición de sombras y de luz, en que la opaca y dulce claridad de las notas de cabeza hacía resaltar más las naturales de pecho, ¿qué de extraño tiene que arre-

batase á las muchedumbres, y que á quien tales dones poseía se le mirara como digno sucesor de la tradición y de las glorias de Rubini, de Mario y de Tamberlick, verdaderos astros del arte lírico italiano?

Porque Gayarré, á sus grandes condiciones naturales, reunía una pronunciación neta y clarísima, una manera de frasear elegante, y ya seducía al oyente por la gracia de su canto, ya le conmovía por la ternura y la pasión que tan á maravilla sabía expresar, ya, en fin, le arrasaba por el calor y el fuego que sabía imprimir á lo que decía, siendo el consorcio feliz de todas esas cualidades, como de Nourrit dijo en sus tiempos un célebre compositor, una interpretación comunicativa y simpática, y una especie de dicción armoniosa, que daba á cada palabra y á cada nota su valor é importancia relativas. Así se explica cómo podía exhalar *i suoi dolci lamenti*, en *Los Puritanos*, en *La Favorita* y en *El Pescador de perlas*, produciendo en el auditorio, por no sé qué secretos resortes, una emoción y encanto indefinibles; decir de magistral manera (sobre todo este año, en el que, á mi ver, estaba en el apogeo de sus dotes artísticas), con verdad y naturalidad incomparables, la romanza de *Mefistófeles*; mostrar con noble apostura y caballeresca manera de decir, ya el carácter patriótico y enérgico de Vasco de Gama en *La Africana*, ya el enamorado caballero del San Graal en el *Lohengrin*, al punto de que, según cuentan, Wagner, al oírle en Londres, le dijera: «sois el Lohengrin que yo he soñado;» y, por último, conmover hondamente al auditorio, cantando el majestuoso canto llano del *Parce mihi, Domine* en los funerales del malagrado Rey Alfonso XII, de tan severa y clásica manera, que no es posible olvidarlo á cuantos asistimos á tan triste ceremonia.

De diversos modos, aunque conviniendo en el fondo, se han contado estos días los comienzos de la carrera artística de Gayarre. Por mi parte, he de referirlos también, con tanto más motivo, cuanto que una circunstan-

cia especial puede dar á mi relato alguna autoridad. Hace ya años, y cuando el gran maestro Eslava hallábase prostrado en su casa, víctima de la lenta enfermedad que no mucho después le condujo al sepulcro, ocurrióseme un día, y á propósito de los triunfos que Gayarre alcanzaba, preguntarle cómo, cuándo y de qué manera conoció á éste, y qué había de verdad en las noticias que de ello tenía yo. Mi querido y bondadoso maestro accedió á ello, y he aquí lo que me contó y apunté allí mismo en un papel, que por acaso he conservado, entre otros, en mis carpetas dedicadas á noticias y curiosidades musicales.

Érase el verano de 1865. Eslava había ido á Pamplona con objeto de descansar allí y en el inmediato pueblo de Burlada, donde había nacido, de la vida de continua labor artística á que se hallaba consagrado. Una vez llegado á la capital de Navarra, le hablaron de un orfeón que habían formado varios obreros de la fundición de Pinachi, situada en las afueras de la ciudad y en un sitio que antes había sido Molino de la Magdaleña, y aun le pidieron que compusiera un coro para que aquéllos lo cantasen. Eslava accedió gustosamente á ello, y una vez escrita la pieza musical, se propuso ensayarla por sí mismo. Fué con tal objeto á la fundición, y no bien comenzó el ensayo, llamóle de tal manera la atención uno de los obreros, cuya voz se destacaba entre las de todos los demás, que una vez terminado aquél, le invitó para que al siguiente día fuera á casa del almacenista de música D. Conrado García, donde quería oírle más á sus anchas.

Presentóse, con efecto, el mozo á la hora y en el sitio que le habían dicho, vestido, me decía Eslava, con la blusa del obrero y la tradicional boina en la cabeza, y á muy poco comenzó el examen, notando desde luego el gran maestro en aquel joven (y aquí transcribo sus mismas palabras, que copié en el papel que queda dicho) una organización finísima, un despejo admirable, una voz fácil, extensa y de claro timbre, pero defectuosa, na-

sal y chillona en las notas agudas, todo lo cual era de fácil remedio con un bien entendido y perseverante estudio. Una vez hechas todas las pruebas que á Eslava sugirieron su saber y buen deseo, propuso al joven Gayarre que abandonara el oficio, en el que ganaba el módico salario de diez reales diarios, liase la poca ropa que tenía y se viniera á Madrid á estudiar á conciencia el canto y perfeccionarse en el solfeo, cuyos rudimentos le había enseñado el maestro Maya; y en cuanto á los conflictos económicos que forzosa é inevitablemente hubieran de sobreenir, el bolsillo del maestro, cuya generosidad era proverbial, estaba pronto á hacer frente á ellos, como así fué, hasta que pudiera encontrársele algo estable y decoroso con que poder vivir.

Gayarre no se hizo de rogar, y ya en Madrid, su Mecenas y maestro, ayudado por su discípulo D. Antonio Cordero, tenor de la Real Capilla, le dió lecciones de canto y solfeo, hasta ponerle en disposición de aspirar y ganar una de las pensiones que, con buen acuerdo, daba entonces el Conservatorio de Música para los alumnos que sobresaliesen por sus felices disposiciones y aplicación, pero cuya bolsa estuviese en constante compás de espera. Ya en el Conservatorio, recibió con gran aprovechamiento las lecciones de los maestros Hijosa y Puig, saliendo, al cabo de cinco años, tan excelente solfista como buen cantante.

La Revolución de Septiembre le había quitado la pensión; la posición de corista no le sonreía, y decidió marchar á Italia en busca de fortuna. Para ello dió un beneficio en Pamplona, patrocinado por el ya nombrado Don Conrado García, que, solícito por la suerte del joven, había estado al tanto de sus adelantos; y con la cantidad que recaudó y los auxilios que le prestara la Diputación de Navarra, marchó á Milán, donde se hizo oír de varios maestros, los cuales, en especial Samperti, le aconsejaron que desde luego se lanzase á la carrera teatral.

Así lo hizo Gayarre, pero contratándose, obligado por

la dura ley de la necesidad, á *censale*, especie de esclavitud á que obligan los maestros italianos á la mayoría de los cantantes, dándose á conocer en *I Lombardi* y *L'Elisir d'amore* en el teatro Varesse, y recogiendo tanta cosecha de laureles como poca de moneda, por la razón dicha. Libre, al cabo de algún tiempo, de la dura traba á que estaba sujeto, corrió la mayor parte de los teatros de Italia, alcanzando gran fama en la Scala, de Milán, con *Los Puritanos*, la cual consolidó en San Petersburgo, en Londres y en Viena.

Hasta aquí el relato de Eslava. De entonces acá, la fortuna sonrió cada vez más con sus favores á Gayarre, al cual colmaron de elogios maestros como Gounod y Duprez; su pecho llenóse de distinciones honoríficas, y cientos de coronas cayeron á sus pies, como tributo á su valer artístico. De sus campañas en el Teatro Real, á donde le traía más que nada el amor de su patria y el deseo de tener al lado suyo á su padre, cuya típica figura de hombre honrado y bueno recordarán muchos de mis lectores haber visto allí, presenciando gozoso las legítimas ovaciones de que era objeto Gayarre, no hay para qué hablar: tan en la memoria de todos están. En cuanto á las demás, baste decir que el nombre del inolvidable tenor así ha sido ensalzado en su patria como en Francia é Italia, y en Inglaterra como en Alemania y Rusia.

No há muchos días, el 8 de Diciembre último, cantaba Gayarre en el Teatro Real *El Pescador de perlas*. Al llegar un momento de la romanza, aquél, que, según me ha dicho un respetable maestro, gran amigo suyo, había sentido momentos antes un dolor agudísimo, pero fugaz, en el corazón, sintió que las fuerzas le flaqueaban y no podía seguir. «No puedo cantar,» dijo, y desapareció de la escena presa de un accidente nervioso. Repuesto de él, merced á los solícitos cuidados que se le prodigaron, quiso cantar de nuevo la romanza en el acto tercero: así lo hizo; pero al llegar la nota en que antes se había rozado, no pudo alcanzarla tampoco, y entonces, mostrán-

do bien á las claras la angustia y el dolor que oprimían su alma, «¡esto se acabó!» exclamó, y sus ojos se inundaron de copioso llanto.

Aquella romanza fué el canto del cisne del célebre cantante. Pocos días después caía enfermo, y ni la atenta solicitud de los médicos, ni los cuidados de su familia que acudió solícita á asistir al que miraba como padre, ni el desvelo de cariñosos amigos que constantemente rodearon su lecho, bastaron para atajar los estragos de la enfermedad que á la postre cortó el hilo de su existencia, privando al arte de un nombre ilustre, y á la patria de un hombre honrado.

El mundo ha rendido tributo al artista colmándole de alabanzas, derramando lágrimas sobre su yerto cadáver y cubriendo de flores su tumba. ¡Que el Dios de piedad y misericordia haya acogido en su seno el alma del cristiano!

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Enero 1890.)

## CVII

### LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD «MÚSICA DI CAMERA»

En los comienzos del artículo anterior dije, y confirmo ahora, que de la nueva Asociación de *música di camera*, que actúa en el Salón Romero, es espíritu vivificante el notable artista Sr. Tragó. Astro de primera magnitud en las esferas del piano, y cuyos fulgores alcanzan y se reflejan en los jóvenes discípulos de Monasterio, Fernández Arbós, Urrutia y Gálvez, y en el *violoncellista* Rubio, que en torno suyo se han agrupado, aun la crítica más exigente y descontentadiza se vería forzada á reconocer que en el presente año ha hecho mayor alarde aún, si cabe, del maravilloso mecanismo que posee, y mostrando adelanto en la manera de sentir y expresar la música clásica.

Hablando Lenz de la Sonata en *do* menor, de Beethoven (ob. 111), que Tragó ha interpretado en una de las primeras sesiones, y malhumorado con ella, decía en su conocido libro: «Quisiera encontrar un pianista en estado de tocar de modo conveniente y aceptable las ocho páginas que en ella hay en tresillos y fusas, de á 27 cada parte de compás, y que dan en junto 1.944 notas.» Pues bien: de haber vivido Lenz en los tiempos que corren, y conocido á nuestro artista, su curiosidad incrédula hubiera quedado satisfecha, oyendo todo ese diluvio de notas con claridad admirable, y viendo cómo el talento y la maestría del intérprete revelaban y ponían de manifiesto todo

el pensamiento del gran compositor, sin que fueran obstáculo para ello las extrañas combinaciones rítmicas ni las grandes dificultades mecánicas que encierra, así como hubiera saboreado el resto de la Sonata, con el cual, hasta el mismo Lenz, poco conforme con el tercer estilo de Beethoven, no sólo no riñó batalla, sino reconoció que allí todo era grande, bello, correcto, apareciéndose aquel genio del arte «resucitado, y con toda la gloria de sus pasados días.»

Y lo que de la dicha Sonata acabo de manifestar, puede y debe decirse de la interpretación de las demás obras hecha por Tragó, sobre todo las del género clásico moderno, en las cuales, paréceme á mí al menos, se encuentra más en su verdadero terreno, ha estudiado más á fondo, y no reconoce igual entre nosotros para expresar y poner de relieve todas sus bellezas.

Como la sombra sigue al cuerpo, así los jóvenes artistas antes nombrados marchan á honesta distancia de la *vielle Garde* de la *Sociedad de Cuartetos*, guardando sus tradiciones; y nada más natural que así, y en bien suyo y del arte, sucediera.

Discípulo Fernández Arbós, y de los más predilectos, de Monasterio, al punto de haber éste velado por largo tiempo después con paternal solicitud por sus adelantos y porvenir artístico, dicho se está que allí hasta donde le fuese dable, había de ser fiel trasunto de su maestro, entender á la manera de éste la música clásica, y mostrar el saludable fruto de sus enseñanzas, así como el que no en balde, en sus viajes por el extranjero, había tenido ocasión de oír á los principales artistas que gozan hoy de más fama en la interpretación de la dicha música. Así ha sido dando á conocer que posee un arco vigoroso; excelente mecanismo, con el cual salva, y bien, todas las dificultades; conocimiento de la música que interpreta, y un estilo correcto. Y si algún Aristarco, de esos difíciles de contentar, pudiese reprocharle, que en la expresión y colorido de las frases musicales no hay toda aquella pa-

sión y sentimiento que ni la ciencia da, ni el talento infunde, y sólo el propio corazón dicta; así como el que su afinación no sea, en ocasiones, tan correcta y pura como de desear fuera, bien cabe no parar mientes en ello, teniendo en cuenta las demás excelentes y no comunes cualidades artísticas que le adornan y hacen de él uno de nuestros primeros violinistas.

Conocidos ya en los pasados años, y en la *Sociedad de Cuartetos*, los Sres. Urrutia y Gálvez, no hay para qué decir cuán valiosa ha sido su cooperación en las sesiones de que voy á hablar, en las que también ha tomado parte el Sr. Rubio, artista que después de haber alcanzado, creo, en nuestra Escuela Nacional de Música el primer premio de *violoncello*, ha continuado en el extranjero los estudios que en España hizo bajo la dirección del señor Mirecki.

En dichas sesiones ha habido también música para todos los gustos, y han abundado las novedades, entendiéndose por tales, ya obras de los clásicos, ya de modernos autores, que no habían sido hasta ahora interpretadas ante el público madrileño, siendo algunas de las últimas desconocidas aun para los más aficionados al género clásico en nuestra tierra. Bien quisiera hablar menudamente de ellas; pero ni esto es dable á quien, por punto general, las ha oído una vez tan sólo, ni aun en el difícil caso de poder hacerlo, las condiciones de este escrito lo permitirían: conténtense, pues, mis lectores con que ligeramente las indique, consignando á vuela-pluma mis impresiones, no sin hacer, aun para esto, dadas la importancia de la mayor parte de las obras y el respeto que el nombre de sus autores merece, cuantas reservas mentales el caso exija.

El Sr. Tragó y sus compañeros tuvieron el buen acuerdo de comenzar sus artísticas sesiones dedicando la primera (y por cierto una de las más interesantes y perfectas desde el punto de vista de la interpretación) al gran Beethoven. Hablando Eugenio de Sauzay de este gran

maestro, en su curioso libro sobre el *Cuarteto*, dice que, como otros genios, escribió en sus obras la historia de su vida, siendo las maneras en que aquéllas se dividen los tres cantos de un poema humano: á la mañana, las *Serenatas* y el *Septuor*; al mediodía, la bella, al par que vigorosa, música en que se ostenta el genio en toda su plenitud; y á la tarde, las composiciones tristes y sombrías, la obra del porvenir. A estas diferentes fases pertenecen las obras oídas en la sesión que acabo de indicar. Del Quinteto en *do* (ob. 29), escrito en el primer estilo, y en cuyo último tiempo se ven esbozos de la tempestad de la *Sinfonía pastoral*, que seguramente Rossini no echó en saco roto en su *tempesta* del *Barbero de Sevilla*, ya apunté mis impresiones en el anterior artículo, y no hay para qué repetir lo dicho. Por lo que hace al Cuarteto en *fa* (ob. 95), cabe indicar que, escrito á fines de lo que se considera como segunda época de Beethoven, bien pudiera considerársele incluido en la tercera, ya por la obscuridad de que adolece, ya también por su forma, pues si bien en la materialidad de la escritura se guardan los cuatro tiempos sacramentales, no así en la interpretación, toda vez que el tercero *attaca subito*, según rezan los papeles, y no haciendo la pausa que nuestros jóvenes artistas (que bien se vió habían estudiado la obra con *amore*) se permitieron, contra la expresa voluntad del autor. Por último, de la Sonata en *do* menor (ob. 111), apuntado queda lo más saliente, y sólo cabe añadir que bien revela en uno de sus tiempos la agitación del espíritu que la dictó, y que escribía, no mucho después, en su cuaderno de memorias: *Miser et pauper sum*; triste y dolorosa confesión en un hombre que, al par de sufrimientos morales que le angustiaban, veíase oprimido por la estrechez de recursos, sin hallar consuelo ni en su mismo arte, de cuyos más puros goces veíase privado por la completa pérdida del oído.

Algo de la obscuridad que se nota en el Cuarteto de que acabo de hablar existe en el Trío en *si bemol* (ob. 70) del

mismo autor, que formó parte del programa de la sesión segunda; obra, al propio tiempo, llena de delicadezas y dificultades, y que hizo contraste con el Cuarteto en *mi bemol* (ob. 13), uno de los seis que el divino Mozart dedicó á Haydn, y en el cual, por más que la inspiración no se ostente en todo él por igual, está impregnado de tierna melancolía, y la idea melódica es siempre original y dramática.

La sesión á que me refiero terminó con un hermoso Cuarteto en *mi bemol*, de Mendelssohn (ob. 44, núm. 3), de cuyo autor decía Lenz que, siempre que su pensamiento no era hebraico, respirábase en sus obras la felicidad de la vida doméstica.

Discutióse, y no poco, entre la gente aficionada el programa de la sesión tercera, con tanto más motivo, cuanto que, excepción hecha del Sr. Tragó, que estuvo admirable en la *Berceuse*, la Balada en *sol* menor y un Nocturno de Chopin, los demás artistas no estuvieron tan afortunados como en los anteriores días. Dejando á cada cual sus gustos; declarando, por mi parte, que no encontré atinada la variante de modernizar la forma y conjunto de las piezas musicales que habían de tocarse, por más que las más de ellas estuviesen dentro del género que con exclusión de todo otro debe ser objeto de tales sesiones, y pasando por alto un *andante* del Concierto en *re* mayor, de Molique, y unas Danzas húngaras, de Brahms-Piatti, para *violoncello*, y aun el *andante* del Concierto en *re* menor, de Sphor, y una *Ciaccona* y una Fuga, de Bach, para violín solo, piezas musicales no del todo simpáticas á buena parte del auditorio, fijóse éste en el Cuarteto en *do* mayor, de Haydn (ob. 54, núm. 2), y en el Cuarteto en *la*, de Brahms. En el primero pudo admirarse, como dice uno de los más entusiastas admiradores de aquel patriarca de la música, la sencillez en la forma y en los medios, la elevación del alma hasta lo sublime, la unidad en la más amplia variedad, y todo el inmenso horizonte del genio encerrado dentro de las for-

mas más concisas; así como en la obra de Brahms fueron de notar la originalidad y grandeza no buscadas que tiene, y la huella afortunada de la tradición de los grandes maestros del arte.

En la cuarta sesión no se registró, como novedad, más que un Trío en *fa* mayor, de Saint-Saens (ob. 18), de forma clásica y no exento de originalidad; y en la quinta se oyeron por primera vez un Trío en *re* menor (ob. 63), de Schumann, y un Quinteto en *re* mayor (ob. 9), de Gersheim, discípulo de Brahms. En aquél la fantasía de su autor no se muestra lo nebulosa que en otras obras: todo es en él comprensible, y el primer tiempo, sobre todo, es una página verdaderamente magistral é inspirada. En la composición de Gersheim, verdadera antítesis de la anterior, la originalidad es algún tanto relativa; el interés seguramente no acrece conforme la obra avanza, pues lo mejor es, á mi ver, el *allegro* con que empieza; y su mérito no iguala al de otras obras modernas oídas en las *Sesiones de música di camera*.

Tales han sido, hasta el momento en que escribo estos renglones, los trabajos de la juventud artística que celebra aquéllas, y por los que merece sinceros plácemes. Decir que en las dichas sesiones se ha llegado siempre al *summum* de la perfección, como del espíritu de algunos juicios críticos que he leído ha podido colegirse, ni es exacto, á mi juicio, ni los mismos artistas lo habrán creído seguramente; negar que la interpretación de las obras ha sido acertada la mayor parte de las veces, irreprochable y perfecta en ocasiones, haciéndose en éstas sus intérpretes dignos de todo elogio y de entusiasta y legítimo aplauso, fuera notoria injusticia, la cual sería tanto mayor, cuanto que, á más de lo dicho, han mostrado aquéllos haber hecho un severo y concienzudo estudio de cuanto en los programas ha figurado; han dado á conocer buen número de obras nuevas, y en su desempeño se ha hecho sentir una noble emulación, que no puede me-

nos de redundar en bien del arte y de la música clásica, uno de los primarios y más interesantes objetos de esta clase de asociaciones musicales.

\*  
\* \*

Y dicho esto, no quiero ni debo dejar la pluma sin dedicar algunas líneas, no tantas, sin embargo, como quisiera y el caso merece, á una verdadera solemnidad musical, que al paso que ha sido elocuente testimonio hacia la memoria de un hombre por muchos títulos ilustre, ha revelado á no pocos la existencia de un notable compositor español.

«Al caer la tarde, es casi seguro hallar diariamente en la capilla de Nuestra Señora del Pilar á dos sacerdotes con la vista fija en el angélico simulacro: uno, el más joven, en tierra la rodilla, murmura fervorosas preces, mientras el otro, inmóvil como una estatua, se halla entregado á los suavísimos deliquios de la oración mental: éste es D. Domingo Olleta; aquél su sobrino Cerdá, su cariñoso intérprete, brazo tierno y solícito que la Providencia ha puesto al lado del gran maestro, á fin de hacer más llevadera su desgracia.» Con estas palabras, fiel pintura de un cuadro conmovedor, termina el Sr. Olivares y Biéc un sentido y bien escrito artículo biográfico de su entrañable amigo y paisano el maestro D. Domingo Olleta, cuyo nombre, desconocido antes, ó punto menos, aun para muchos de los que pasan por inteligentes en el arte, pronúnciase hoy con respeto y se ensalza como es debido, desde que en los días pasados se oyeron, dirigidos por él, su *Oficio de difuntos* y su *Misa de Requiem* (1), en

(1) Según nota que tengo á la vista, la *Misa* fué compuesta en 1846, y se estrenó en los funerales que por el profundo filósofo Balmes se celebraron en Zaragoza en 1848; el *Responso* lleva la fecha de 1845; la *Lección 1.<sup>a</sup>*, la de 1848, y la 2.<sup>a</sup>, la de 1847. El *Invitatorio* lo escribió Olleta en 1855.

los funerales que por el alma de su celoso y egregio Presidente, el Marqués de Santa Cruz, celebró la Santa Hermandad del Refugio de Madrid.

Nada más conmovedor, en efecto, que ver aquel anciano de setenta años, en cuyos ojos brilla con inextinguible llama el fuego de la inspiración, avivada por una fe intensa y ardiente, soportando con la santa alegría del mártir la hemiplegia que desde el año 1861 le tiene privado del habla, paralizado todo el lado derecho de su cuerpo, y olvidado del manejo de la pluma, conservando sólo la comprensión de las obras musicales como en los tiempos en que la enfermedad no había hecho presa de él; y nada más grato que oír su música, en que se siente palpar un corazón profundamente cristiano, compenetrado de las sagradas palabras de los libros santos, y la aspiración á un mundo de dichas inefables y de eterna recompensa, al que, como él, sufre las penalidades de este valle de lágrimas, sin que su alma se anuble y entristezca.

Estudiando Eslava la música española de fines del pasado siglo y primera mitad del presente, distinguió tres estilos: el que consistía en el uso de los recursos del arte antiguo, sin desechar los del moderno, bien que usados éstos parcamente; aquel otro que llamó moderno llano, formado por procedimientos sencillos respecto de la melodía y armonía, y en el cual ya la orquesta tenía un interés más principal y directo; y el que denominó mixto, que, participando de los dos antes dichos, tenía, por tanto, que ser, y era, más rico y variado.

A este último pertenecen, á mi juicio, las obras antes indicadas del maestro Olleta, el cual bien muestra que es de la raza de los Eslava, Ledesma y Doyagüe, que en nuestros tiempos han sabido conservar gloriosamente la tradición de la buena música religiosa en nuestra patria.

Así se ve que al lado del canto llano eclesiástico, que en el *Invitatorio* aparece como tema (y es nota característica de las composiciones españolas), armonizado de

sabía manera, y con una valentía, elegancia y novedad que admiran, y son más de extrañar en la época en que se escribió; y al lado, también, de una *fuga*, rigurosamente clásica, como la que en la *Misa* se oye, hay páginas enteras, en una y otra obra, de sabor modernísimo, verdaderamente dramáticas, en las que abundan melodías bellas y originales, que realizando el sentido, ya tierno y suplicante, ya terrible y conmovedor, del texto litúrgico, conmueven el ánimo de los fieles y les inducen al recogimiento y á la plegaria; y se oigan efectos de instrumentación llenos de verdadera novedad, que si siempre hubieran merecido alabanza, ésta sube de punto al considerar que quien los ideó nunca había traspasado los muros de la invencible Zaragoza, donde vió la luz primera.

Tales son las cualidades salientes de ambas obras, respecto de las cuales, la impresión fugaz que produce el oírlas una vez tan sólo, hace imposible el hablar á conciencia detenidamente de ellas, mostrar las bellezas que encierran y detallar éstas como era debido. Pero aun así, es lo cierto que su bondad resalta desde luego, y que no se requiere gran práctica para reconocer que, tanto el *Oficio de difuntos* como la *Misa de Requiem*, revelan de modo claro una fecunda, poderosa y santa inspiración, un talento profundo y una gran suma de saber.

El maestro Olleta, colmado de alabanzas y de plácemes, ha vuelto á su magisterio de Capilla de la Seo y del Pilar en Zaragoza; sus paisanos volverán á gozar allí de las suavísimas armonías de su música; pero ésta (y es de temer que á la fama de ella suceda la propio) no pasará de las riberas del Ebro, gracias á la incuria con que, por punto general, se mira esta manifestación del arte en las solemnidades religiosas que se celebran en la gran mayoría de los templos madrileños. En el *Congreso Católico Nacional*, que en Madrid se celebró el pasado año, hizose patente la necesidad de desterrar con mano fuerte de las iglesias la abigarrada y exótica música que, por lo

común, se oye en ellas, y hasta se señalaron los medios conducentes á tan laudable como santo fin. Uno de ellos, y no el de menor importancia, fué la adopción de aquellas obras que reunieran las necesarias condiciones artísticas y litúrgicas, y fueran apropiadas á la Casa del Señor. Esas condiciones, seguro es, por las muestras que se han oído, que las reúnen en alto grado las de Olleta; pues bien: ya verán los amantes de la buena música el trabajo que cuesta el aclimatarlas en la villa y corte, si es que se consigue, y que cuantos loables esfuerzos se hicieren para ello no resulten estériles y baldíos, con mengua nuestra y del arte músico español, del cual es hoy el maestro aragonés una de las más grandes y legítimas glorias.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Enero 1890.)

## CVIII

# ORFEO

(ópera de Gluck)

Cuéntase que asistiendo Mozart, en París, á la primera representación del *Alceste*, y al ver la frialdad con que la hermosa ópera de Gluck era recibida, se arrojó en brazos del gran maestro, exclamando: «¡Almas de bronce! ¿Qué será necesario para conmover á esta gente?—Tranquilízate, joven, le contestó aquél. No han de pasar treinta años sin que la posteridad me haga completa justicia.»

No tardó, ciertamente, ese tiempo en cumplirse la predicción del autor del *Orfeo*. Aparte de que ya su nombre gozaba de gran fama en Viena por el tiempo en que acaeció lo que acabo de relatar, la lucha terrible y enconada que desde luego se entabló en Francia entre los partidarios de aquella música y la de Paccini, mostró á Gluck desde luego que había muchos que reconocían su gran valer; y la victoria que á la postre obtuvo sobre su competidor, que el tiempo no ha hecho más que confirmar, admirando y elogiando las obras del compositor alemán y sepultando en el olvido las de su rival, realizaron por completo la profecía que, con la convicción del hombre que tiene entera fe en su causa, hizo aquél al divino Mozart.

Sobrado conocida es la biografía de Gluck, para que vaya ahora á relatarla menudamente. Hijo de un guardabosque del Príncipe Lobkowitz, y mostrando extraor-

dinaria aptitud desde sus primeros años para el divino arte de la música, bien joven aún, le tomó bajo su protección el Príncipe de Melzi, que de ordinario residía en Milán, merced á lo cual hizo allí sus estudios de composición, empapándose en el gusto italiano, en el cual escribió gran número de óperas, muy al gusto de la época; pero alguna de las cuales, fuera de aquel ambiente artístico, no muy depurado ciertamente, y oída por Hændel en Inglaterra, no vaciló éste en calificar de manera harto dura y mortificante para su autor.

Sea que su inmenso genio buscara nuevos y mejores caminos para mostrarse en toda su grandeza; sea, como alguien ha pretendido, que vislumbrara éstos en las óperas de Rameau, que oyó en París; sea, en fin, según otros han supuesto, que al querer apropiarse ya en Viena, y de vuelta de sus viajes, á un *libretto* de circunstancias trozos de música de óperas suyas, de antes aplaudidos, encontrara que, escritos para otras situaciones dramáticas y para otros personajes, al ser trasplantados perdían por completo su carácter y no poco de su valor artístico, y esto le hiciese pensar en las condiciones que debiera reunir el género lírico-dramático, es lo cierto que al fin, y después de largas meditaciones, cambió de rumbo; desechó cuanto de convencional y puramente artificioso veía en la escuela italiana, cuyas huellas había seguido hasta entonces, y miró como el bello ideal del arte la declamación lírica.

Elocuente y substancioso resumen de sus nuevas y transcendentales teorías fueron, ya su notable epístola-dedicatoria del *Alceste* al Gran Duque de Toscana (debida, según se dice, á la pluma del abate Coltellini; á la sazón en Viena); ya la dedicatoria también del *Paris* y *Elena*; ya, en fin, alguna de sus cartas particulares, cuya colección, no muy numerosa por cierto, ha visto la luz en nuestros días. En la imposibilidad de darlas á conocer íntegras, baste consignar que Gluck condensa, puede decirse, sus opiniones en la materia en el siguiente pá-

rrafo del primero de los escritos citados, y en otro de su carta á J. B. Suard. En el primero de ellos dice textualmente: «Lo que yo he hecho ha sido tratar de reducir la música á su verdadera misión; la de secundar la poesía, para dar más fuerza á la expresión de los sentimientos y al interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni enfriar ésta con adornos superfluos; yo he creído que la música debía añadir á la poesía lo que á un dibujo correcto y bien compuesto añaden la viveza de los colores, la armoniosa combinación de luces y sombras, que sirven para animar y dar más vida á las figuras, pero sin alterar un punto sus contornos.» Y en el segundo, completando lo dicho, asienta que «cuando consideró que la música no es solamente el arte de entretener el oído, sino uno de los grandes medios de conmover el corazón y de excitar los afectos, tomó un nuevo método, se ocupó de la escena, buscó la grande y conmovedora expresión, y quiso, sobre todo, que las diversas partes de una obra guardasen relación y estuvieran ligadas entre sí.»

Fruto de las nuevas doctrinas de Gluck fueron las grandes creaciones de su ingenio, que comenzaron en *Ifigenia in Aulide*, y entre las cuales, y como una de las de más valer, figura el *Orfeo*, cantado no há muchos días en el regio coliseo, y no oído en la coronada villa desde Enero de 1799 en el teatro de los Caños del Peral, á beneficio de una cantante cuyo nombre, según el curioso colector Sr. Carmena, era el de Prospero-Crespi.

Estrenóse el *Orfeo* el 5 de Octubre de 1762, en el teatro Imperial de Viena, tras largos ensayos, en los cuales, dice un biógrafo de Gluck, usó y abusó éste de la longanimidad de cantantes é instrumentistas. Escrupuloso hasta el extremo, deseoso de que todo alcanzara el mayor grado de perfección posible, y violento é irascible en sus reprehensiones y en la manera de tratar á los artistas á quienes confiaba la interpretación de sus obras, el *Orfeo* estuvo á punto de naufragar, aun antes de que el públi-

co le oyera, si la bondadosa intervención del Emperador no hubiese calmado á los que tan mal tratados se veían por aquél.

La obra, cantada por el famoso soprano Guadagni, para quien se escribió, que hacía de *Orfeo*; Mariana Bianchi y Lucía Clavaran, causó impresión profunda, y al oirla por segunda vez, trocóse aquélla en admiración y entusiasmo, proclamando todos á Gluck como un novador afortunado, que abría más anchos y también más extensos horizontes al arte lírico-dramático, llegando á decirse por Wieland, gran defensor de aquel maestro, que siguiendo éste una de las más bellas máximas de Pitágoras, *había preferido las Musas á las Sirenas*, sustituyendo á los vanos y falsos adornos esa noble y preciosa sencillez que, en las artes como en las letras, ha sido siempre el carácter de lo verdadero, de lo grande y de lo bello.

Más aún que Gluck, deseaban sus admiradores, y entre ellos la infortunada María Antonieta, entonces Delfina de Francia, que aquél se diese á conocer en esta nación. Para ello, el Conde Durazzo creyó sería conveniente enviar alguna de sus óperas desde luego, para que la examinaran y estudiaran los amantes del arte; y al efecto remitió á París la partitura de *Orfeo* para que allí se grabase, bajo la dirección de Philidor. La malignidad cuenta que éste cobró sus derechos, apropiándose una de las mejores arias de la obra, la cual convirtió con ligeras variantes en una romanza de su ópera *Le Sorcier*; y de lo que no queda duda alguna es de que el éxito de la publicación no correspondió á las esperanzas concebidas.

Al fin Gluck marchó á París. Tan hábil diplomático y conecedor del mundo como gran artista, no escaseó medio para captarse las simpatías de la nobleza y de los más distinguidos literatos, y al fin, cuando ya creyó el terreno bien preparado, para lo cual le había servido, y no poco, el éxito que allí había tenido su *Ifigenia in Aulide*, comenzó á preparar la interpretación del *Orfeo*,

cuya partitura había enmendado, corregido y ampliado, según menudamente lo refiere Berlioz en un interesante y concienzudo artículo, que el curioso lector puede ver en el libro que lleva por título: *A travers chants*.

No estará de más el decir que el *libretto* de *Orfeo* era obra del Conde Calzabigi; y fuera por la trama en extremo sencilla del argumento, fuese porque Metastasio no mirara á aquél, de algún tiempo antes y con sobra de razón, con muy buenos ojos, es lo cierto que, según cuenta el jesuita Arteaga, el poeta cesáreo le había juzgado harto desdeñosamente, diciendo, entre otras cosas, que en el libro se hacían aparecer tres de los cuatro Novísimos que reza el Catecismo, pues salvo el Juicio, había la muerte de Eurídice, el infierno y la gloria de los Campos Elíseos. Sea de ello lo que fuere, es lo cierto que la traducción de él se confió al poeta Molique; que los ensayos, tan difíciles y tan repetidos como los de Viena, en los cuales Gluck, merced á lo extraño de su carácter, dice Mlle. de Genlis, daba por sí solo un verdadero espectáculo, con sus salidas de tono, sus ademanes bruscos, su originalidad verdaderamente tudésca, y hasta por el traje que se ponía y el gorro de dormir que se encasquetaba, corrieron á cargo del maestro, auxiliado del compositor Berton; y que de la direccion del baile se encargó el famoso Vestris.

Al cabo *Orphée et Eurydice* se cantó el 2 de Agosto de 1744, siendo sus intérpretes el tenor Legrós, la gran cantante Sofia Arnould y Rosalía Levasseur, causando también allí la ópera grande entusiasmo y elevando á las nubes el nombre de su autor. El canto de las ninfas, dice un periódico contemporáneo del suceso; el aria de Orfeo en los infiernos, y el duo de aquél y Eurídice, arrancaron lágrimas, así como admiración profunda el cuadro de la dicha y bienandanza de los Campos Elíseos; y no es de extrañar que al oír aquella hermosa y dramática música, Rousseau dijera de Gluck que «el canto salía á éste por todos los poros;» que Mlle. Lespinasse escribie-

se: «La impresión que he recibido en la música de *Orfeo* ha sido tan profunda, tan sensible, tan desgarradora y tan absorbente, que me es imposible escribir lo que yo siento; he experimentado la turbación y la dicha de la pasión... Esta música, estos acentos añaden encanto al dolor, y me siento atraída y perseguida por aquellos desgarradores ayes: *J'ai perdu mon Eurydice!*» y que el abate Arnauld declarara que Gluck había encontrado la expresión de dolor de la antigüedad.

Por lo demás, el estreno de *Orfeo* en París enardeció la guerra que ya había estallado entre los partidarios de la melodía italiana, cuya bandera llevaba Piccini, y de que eran los más ardientes adalides Marmontel, La Harpe, Guinguené y d'Alembert, y los que ante todo preferían la expresión y la verdad dramáticas de que hacía alarde Gluck, y entre los que se contaban hombres como el mordaz abate Arnauld ya citado, el diplomático Rollét y Suard; guerra en la que, en ambos campos, se hizo gala de talento y de fina y las más veces enconada sátira, y que constituye una curiosísima fase en la historia del arte lírico-dramático en el pasado siglo.

El *Orfeo*, por largo tiempo olvidado, renació, puede decirse, hace algunos años, y como, según la bella frase de J. Janin que cita Berlioz, *Nous ne reprenons les chefs d'œuvre ce sont les chefs d'œuvre qui nous reprennent*, ha tomado por derecho propio posesión de todo centro donde se cultiva la buena música y se tiene verdadero amor al arte, siendo objeto de admiración tan grande y tan unánime como en el pasado siglo.

Gluck, que, al decir de Guy de Charnacé, encontró en Homero y en Virgilio el manantial fecundo de los sentimientos heroicos de que hace gala, y los cuales supo revestir de la más noble sencillez, y que en la antigüedad también encontró aquel color y aquellos acentos sombríos y terribles del *Orfeo*, que alguien ha comparado á los del mismo Virgilio, Esquilo y Sófocles, escribió en su partitura páginas que tarde ó nunca envejecerán: tal es

la magia de su lenguaje, tan irresistible como comprensible á la par, en que, como el pintor Ingres dijo, había desdeñado aquél todas las coqueterías del oficio, que nada dicen al alma. Y si en el primer acto resplandecen las bellezas al mostrar el dolor de Orfeo ante la tumba de Eurídice, en el segundo, una de las más portentosas creaciones del humano ingenio, como lo califica un biógrafo del gran maestro, es de admirar la gradación que se observa en la muchedumbre infernal desde el momento en que acoge con furia á Orfeo, hasta verse seducida por los encantos de su lira y sus conmovedoras y suplicantes palabras; y al tercero, bastaría para darle imperecedera fama la incomparable aria *Che farò senza Euridice*, expresión sublime del dolor que embarga á Orfeo.

Su interpretación en el Teatro Real, sin ser un portento, ni mucho menos, ha sido bastante aceptable. Dadas las condiciones artísticas de la Srta. Sthal, ha mostrado bastante acierto en el difícil y cansado papel de Orfeo, haciéndose aplaudir en la renombrada aria que acabo de mencionar, secundándola con buen deseo, tanto la Sra. Morelli (Eurídice), como la Srta. Massanet, que, según creo, ha pisado, con esta ocasión, por primera vez aquella escena. Los coros y la orquesta han interpretado con *amore* la ópera, haciéndose merecedores de cumplido elogio, que sólo á medias puede alcanzar á los pintores por las decoraciones que han presentado, nuevas unas, y remozadas las otras; y en cuanto á la indumentaria, ha dejado bastante que desear, tanto por lo sobradamente convencional de algunos trajes, el de Orfeo inclusive, como por la excesiva ligereza de otros. Compréndese bien que en el Infierno, por el calor que allí reine, y en los Campos Elíseos, por la dulce y apacible temperatura que se goce, ande la gente ligera de ropa; pero de eso á representar tan á lo vivo nuestras bailarinas el papel de *ninfas ventiladas*, como decía el personaje de una de nuestras zarzuelas, hay no escasa diferencia, que

en nombre del decoro no se debiera consentir, ó mal consentido, tratar de remediarlo.

En 1859 resucitó Carvalho la partitura de Gluck en el teatro Lírico de París; de entonces acá ha corrido todo el mundo músico; á nosotros no ha llegado sino al cabo de la friolera de treinta y un años. Aun así, regocijémonos pensando que nunca es tarde si la dicha es buena.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Enero 1890.)

## CIX

### RONCONI—D. ANTONIO AGUADO—LA PACINI—LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS (1890)

Los anales del arte tienen que registrar nuevas y dolorosas pérdidas. A la muerte del patriarca de nuestros músicos, el respetable Saldoni, y á la del célebre Gayarre, ha sucedido la del gran artista Ronconi, á quien por muchos motivos debemos considerar, y él por tal se tenía, como compatriota nuestro, y la de un maestro tan inteligente como erudito y amante de nuestras glorias musicales, cual era D. Antonio Aguado.

Sabedor el viejo Ronconi de la muerte del tenor español, escribió trabajosamente una tarjeta al maestro Arrieta, en que decía: «¡Julián Gayarre, compañero del alma, nos veremos pronto! Tú mueres en el apogeo de tus facultades; yo en la pobreza y en el olvido;» palabras éstas que encerraban una verdad tristísima, y expresión aquéllas de un presentimiento cuya realización no se hizo esperar.

El sentido y bien escrito artículo que ha publicado *La Ilustración Española y Americana*, debido á la gallarda pluma del Sr. D. Manuel del Palacio, y dedicado al artista de que hablo, excusaba seguramente estas mal perjeñadas líneas, consagradas á evocar su memoria, y hubiera sido causa más que bastante para haberlas omitido, si el temor de que pudiera considerárseme cómplice, al menos, de la glacial indiferencia con que la generación actual ha visto su muerte, no me decidiera á trazarlas,

bosquejando, siquiera sea en pocos renglones, la vida artística de Ronconi.

Hijo de un célebre tenor, que á los consejos paternos añadió las enseñanzas del maestro, debutó en el teatro de Pavía, allá por los años de 1830, alcanzando desde luego grande éxito, que afirmó más y más después en Roma, donde luego se hizo oír. Desde entonces, la vida artística de Ronconi fué una serie continuada de triunfos artísticos, ganados no sólo en toda la Italia, sino en Viena, San Petersburgo, Londres, París y Madrid.

Poseedor en alto grado del verdadero arte del *bel canto*, al punto de domeñar su potente voz, á veces ingrata, hasta hacerla armoniosa y vibrante, según el caso y la situación dramática exigían; actor consumado, y conocedor como pocos de todos los recursos escénicos, por nadie fué superado en sus tiempos en la manera magistral como interpretaba, ya trágicos papeles en *Maria di Rohan* y *Nabuco* (escritas para él por Donizzetti y Verdi), *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor* y *Rigoletto*, ya el del charlatán Dr. Dulcamara en el *Elisire d'amore*, ó ya el del desenvuelto y travieso Fígaro del *Barbiere di Siviglia*, dando á este último un colorido tan propio y genuinamente español, que no parecía el príncipe de los barítonos, como entonces se le llamaba, nacido en Milán, sino en el corazón de la tierra «donde la sal se cría,» educado en Triana y graduado *in utroque* en el propio Perchel de Málaga.

Reveses de la fortuna le hicieron abandonar el carmen granadino, á donde se había retirado á descansar de una larga y gloriosa carrera artística, y le trajeron viejo y pobre á Madrid. Sus amigos y los amantes del arte, que recordaban las campañas afortunadas que libró, sobre todo en el antiguo teatro del Circo, á donde el banquero Salamanca trajo los artistas de ópera italiana más renombrados en su tiempo, trataron de salvarle, en lo que posible era, de las amarguras de la miseria en que se veía envuelto, y consiguieron se le nombrara maestro de

canto de nuestra Escuela Nacional de Música y Declamación, cargo que ha conservado hasta su muerte. Víctima de una parálisis que hace años le atormentaba, el hombre á quien por largo tiempo acarició la fortuna, ha muerto en tal escasez de recursos, que la Sociedad de Escritores y Artistas ha tenido que costear los gastos de su sepelio.

La gloria de los cantantes es tan grande como fugaz, y su recuerdo no pasa de aquéllos que los oyeron. Pero para que mis lectores puedan formarse una idea de lo que el artista de que hablo era, les repetiré lo que con gráfica frase me decía no há muchos días un reputado maestro: «Ronconi era bajo de estatura, no muy agraciado y de voz poderosa, pero desigual y á veces desafinada; aparecía en la escena, y resultaba buen mozo, de varonil presencia, y su canto arrebatava al auditorio, dominándole por completo.» ¡Tan grande es el poder de la inteligencia y del arte!



D. Antonio Aguado era uno de esos hombres en quien la modestia y el mérito se aunaban; cuya vida fué una labor constante, y cuyos placeres se hallaban condensados en el hogar doméstico, en el estudio de los grandes genios del arte al cual se había dedicado, y en el solícito afán de rebuscar datos y monumentos referentes á las glorias de la música española.

Alumno del Conservatorio á raíz de la creación de este centro artístico, donde recibió las lecciones de Saldoni y de Albéniz, y maestro luego allí donde fué discípulo, Aguado, como compositor, escribió gran número de obras religiosas, algunas de ellas de verdadero valer; como didáctico, colaboró con acierto en el método de piano conocido con el nombre de *Unión Artístico-Musical*; y como amante del arte, no fué de los que meno

coadyuvaron á la publicación de la *Lira Sacro-Hispana*, hermosa y selecta colección de las mejores obras de nuestros antiguos y modernos maestros, y uno de los muchos títulos que honran la memoria del insigne Eslava, que la inició y dirigió con tanto esmero como gran conocimiento de maestros clásicos españoles. Y si tal era el artista, no era de menos valía el hombre: de honradez sin tacha, de trato afable y cariñoso, sincero y leal en sus afectos, y solícito en el cumplimiento de sus deberes, Aguado ha sido uno de esos hombres cuyo vacío no es fácil de llenar, y cuya pérdida era natural que causase el verdadero duelo en que ha dejado á cuantos se honraban con su amistad y trato.



En la penosa y lánguida existencia que arrastra el Teatro Real, debida, más que á otra cosa, al desacierto, mayor aún este año que los anteriores, que ha presidido á la elección de cantantes, y á la consiguiente notoria é indiscutible medianía de los más de ellos, la única novedad que debe mencionarse es la aparición (que en lo rápida, sólo ha podido compararse á la que gastan los criados de la *Soirée de Cachupín* para ofrecer dulces y helados á los convidados de éste) de la Srta. Pacini, que, según parece, comenzó su carrera artística el año pasado en el teatro de San Carlos, de Lisboa, y á la cual nuestro público ha hecho una favorable acogida.

La voz de la Srta. Pacini no es de gran volumen; pero, en cambio, tiene un timbre muy agradable, es de bastante extensión, fácilmente emitida, y de afinación correcta. Posee, además, la dicha joven, gran agilidad en la garganta, ataca valientemente y con fortuna las notas altas, y muestra en todo estar bien y sólidamente educada en el arte del *bel canto*, y ser digna discípula de un maestro tan acreditado como con justicia lo es en el vecino

reino Napoleón Vellani Albini. Sólo hubiera sido de desear que en la manera de decir algunas frases hubiera mostrado algo más pasión y sentimiento; pero esto, aparte del natural temor que siempre embarga á quien da los primeros pasos en su carrera artística, hubiera sido al presente punto menos que pedir peras al olmo, dadas las condiciones en que la Srta. Pacini ha cantado aquí la *Sonámbula*, única ópera en que se la ha oído. La fuerza de las circunstancias ha hecho, sin duda, que la inexperta joven, contrariando los sanos consejos que en más de una ocasión le habrá dado su padre el barítono Pacini, se haya visto obligada á juntarse con malas compañías, artísticamente hablando, se entiende; que por tales para el caso deben tenerse las que ha tenido en la interpretación de la inspirada y poética obra de Bellini; y esto supuesto, difícil era que mostrara pasión alguna, y que de expresar sentimiento, fuera otro que el que le causara el duro trance en que se veía puesta. Así es que su talento y sus buenas cualidades artísticas sólo han podido brillar cuando cantaba sola, y que cuando esto no ha pasado, se la viera contagiada de la frialdad glacial de las incoloras medianías que la rodeaban, y hasta de la orquesta misma, convertida, en el caso de que hablo, en aquel guitarrón tan censurado por Wagner en uno de sus más discutidos escritos.

\* \* \*

La *Sociedad de Cuartetos* ha terminado, con las dos últimas sesiones celebradas en los pasados días, su campaña de este año, tan brillante y gloriosa como la que más, de las muchas que cuenta ya en su larga y honrosa historia. Decir que en ellas los inteligentes intérpretes de las obras clásicas, y sobre todo su director el insigne Monasterio, fueron dignos de entusiastas aplausos y merecidos encomios, sería consignar una gran verdad, pero que

no cogería de nuevo á mis lectores, cuya mayoría conoce por sí propia, ó por fidedignos testimonios al menos, el valor de tales artistas; por ello me limitaré tan sólo á hacer mención de dos de las obras que en las dichas sesiones se han oído: la una, por ser la vez primera que figuraba en los programas; la otra, porque años há que no se oía en las dichas sesiones.

Sabido es que Goethe fué quien más inspiró con sus obras á Schubert. La belleza de la forma, dice un biógrafo de éste; lo rico y vario del fondo; la pureza y la elegancia del lenguaje de aquel gran poeta, no podían menos de atraer y encantar al hombre cuyos oídos estaban familiarizados desde la infancia con todas las seducciones de la melodía; y esto supuesto, no es de extrañar que las poesías del semidiós de Weimar fueran el manantial fecundo al cual acudiera el fecundo compositor para inspirarse, y que á ellas las añadiera nuevos encantos con la sentida y apasionada música que escribiera. Amor y pasión bien puros por cierto, pues que Goethe, del cual es conocida la glacial indiferencia que mostró por Beethoven y la escasa benevolencia que con Weber tuvo, ni siquiera contestó al envío que Schubert le hizo de sus mejores *lied*, y sólo cuando el inspirado autor de *Le Roi des Aulnes* había muerto, al oír cantar esta romanza á la Scœder Devrient, fué cuando, enmendando su inexcusable olvido, dijo á ésta: «Había oído una vez esta balada, pero nada me había dicho. Interpretada como lo habéis hecho, es un cuadro lleno de animación y de vida.»

Entre esos *lied* estaba el titulado *Die Forelle* (la trucha), cuya melodía intercaló Schubert en su Quinteto en *la*, para piano, violín, viola, *violoncello* y contrabajo (ob. 114), que escribió en 1819; época fecunda, en que brotaron de la inspirada y fecunda pluma del maestro gran número de obras. En dicho Quinteto nótese, como en no pocas otras producciones del mismo autor, un desarrollo tal vez excesivo, que daña á la forma del mis-

mo; pero, en cambio, como observa un crítico de allende el Pirineo, resalta en todo él un pensamiento noble y profundo, una manera de decir adornada de mil galas de lenguaje, y una inagotable fantasía, que se hace más patente en las hermosas variaciones (que valieron no pocos y merecidos aplausos al Sr. Monasterio y al pianista señor Vallejos) de la melodía que da nombre á la obra.

El Cuarteto (ob. 74) llamado de las Arpas, una de las obras más originales y poéticas de Beethoven, en sus dos primeros tiempos sobre todo, fué escrito en 1810, y cuando aquel inmenso genio decía por el mismo tiempo á su amigo Wegeler: «Yo sería el más feliz de los hombres si el demonio no hubiera fijado su domicilio en mis oídos,» aludiendo á su sordera, que ya entonces comenzaba á tener proporciones alarmantes; pero en el *presto* y *allegretto con variazioni* con que termina, el lujo de escolasticismo y la intrincada labor armónica y de contrapunto de que hace alarde Beethoven, hacen que no produzcan tanto efecto como los trozos musicales que los preceden, con perdón sea dicho de los que han creído ver allí un «himno incomparable del amor,» y sin que sea esto negar todo su interés é importancia.

Debido á esto, sin duda, algunos, los menos, de los que al Salón Romero acuden á saborear las bellezas de la música clásica, no unieron sus aplausos, ó si lo hicieron fué con reservas mentales, á los que la gran mayoría de los concurrentes tributó á los intérpretes de la obra. Entre ellos debe contarse el crítico de uno de nuestros diarios, cuando, al hacer la reseña de la sesión, estampa que la interpretación del dicho Cuarteto había sido algo borrosa, falta de claro-oscuro, y desprovista de aquella delicadeza de matices que exigen las obras del gran Beethoven; esto aparte de haberse hecho un corte, no justificado á su parecer.

Hallábase una vez el invicto Carlos V inspeccionando las obras del alcázar que fabricaba en la ciudad de Boabdil, cuando oyó á un soldado de sus tercios, que por allí

andaba con otros compañeros suyos, poner defectos á la obra, y que señalando con el dedo el medio punto de un arco, les decía que aquel *ángulo* era defectuoso. Dirigióse entonces el César al locuaz soldado, que, como los otros milites, no habían reparado quién tenían tan de cerca, y con severo ademán le preguntó: «¿Sabes tú lo que es ángulo?— Señor, le respondió aquél algo azorado, ángulo es hablar uno de lo que no entiende.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Febrero 1890.)

## CX

### DOÑA JUANA LA LOCA

(ópera de Serrano)

*La Música está perdida*, escribía en sus tiempos Benedetto Marcello, el insigne compositor cuyas obras desmentían sus palabras, al presenciar, puede decirse, los comienzos de la música dramática, en los cuales creía ver la ruína y perdición de la misma. *¡La Música se pierde!*, dijo á su vez Rameau, cuando justamente comenzaba la ópera en su país; é igual ó parecida exclamación han lanzado en más modernos tiempos los que vieron destronado á Paisiello por Rossini, los que fueron testigos de la ruidosa evolución de la primera época de Verdi, los que se aterraron más tarde con las innovaciones meyerbeerianas, y, por último, los que han lanzado su excomunión á mata-candelas á la novísima reforma de Wagner.

La historia, sin embargo, nos enseña cuán equivocados estaban unos y otros, mostrando los pasos de gigante que en el camino de su progreso y perfección ha dado el arte, desde los sencillos dramas de Scarlatti hasta los complicados poemas musicales del semidiós de Bayreuth, y desde las puras, y á veces inocentes, cantilenas de Pergolesse y Paisiello, hasta los grandiosos cuadros de conjunto, verdaderas maravillas del genio, realizadas por Rossini y Meyerbeer.

A pesar de esto, hay muchos, y entre ellos me cuento,

que temen que en los presentes días el fatal augurio del autor del *Teatro alla Moda* y de Rameau pudiera realizarse si se persistiera en encauzar la música por el camino, que no Wagner, sino sus pseudosimitadores, la empujan, creyéndose verdaderos revolucionarios del arte, y no siendo, en realidad, sino dóciles é inconscientes instrumentos, llamados, tal vez, á realizar la fatal ley á que están sujetas todas las cosas de esta mísera humanidad, de declinar, una vez llegadas al término, marcado por la Providencia, de su ápogeo y perfección.

En ésta, á mis ojos, desdichada empresa, llévanse la palma los compositores franceses, dándose el peregrino caso de que el país donde tan despiadada como injustamente se silbó y denigró el *Tannhäuser*, sea ahora aquél donde los músicos aparezcan como los más fervientes é inconscientes adeptos de su autor, llegando, en el paroxismo del entusiasmo que les domina, á no estudiar lo mucho bueno que las obras wagnerianas encierran, y á gustar exclusivamente de lo excéntrico y lo barroco, y tomándolo como arquetipo, traten de imitarlo, creando obras, como dice Oscar Comettant, «sin tonalidad, sin ritmo, sin melodía, llenas de jeroglíficos armónicos y de atrevidas y nunca justificadas disonancias, que si hacen la felicidad de los *Gogos* de la música, en cambio humillan de continuo los oídos.»

A la verdad, no es todo virtud ni espíritu de escuela; pues si bien se mira, aun cuando éntre los que por tales caminos andan los hay que no están faltos de inspiración y muestran al par bien á las claras que han pasado largas y fructuosas vigiliás consagrados al estudio, el núcleo de los que forman esa legión pseudo-reformista se halla compuesto de los desasistidos de genio, que han visto en los procedimientos que con tanto ardor han abrazado el medio de encubrir con fórmulas y procedimientos extraños la pobreza de su numen; dar apariencias de independéncia de genio á lo que sólo es licencia, y hacer pasar, en fin, por originalidad lo que, en suma, no es

otra cosa que aquella álgebra musical de que habla un crítico de tanta autoridad como Florimo, ó un gongorismo tan intrincado y enojoso como el del más ferviente imitador de las *Soledades*.

Signos distintivos de la dicha escuela son el desprecio de la melodía, á la cual mira como cosa harto vulgar y propia del común de las gentes; y consiguientemente, el propósito preconcebido de matar en sus gérmenes toda idea melódica, sustituyéndola por una declamación musical compuesta de frases que, debidamente desarrolladas, tal vez podrían conmovér y deleitar, pero que, aisladas y escuetas, poco ó nada dicen ni significan; el excesivo lujo de modulaciones, y el abuso de acordes extraños, ó colocados fuera de propósito, con olvido, á veces premeditado, de las leyes de la armonía; y el encomendar casi exclusivamente á la orquesta la misión que más incumbe á los cantantes, á los cuales, dicho sea de paso, tratan con no gran compasión, logrando por tal medio, ó atormentar al oyente con efectos de estridente sonoridad, ó rendirle de cansancio, hastiado por una constante monotonía.

Y no una, sino muchas veces, he protestado desde las columnas de *La Ilustración Española y Americana* contra esta secta de rapsodas de Wagner, que, á mis ojos, es la que causa más daño á las doctrinas de éste; y si ahora lo hago de nuevo, es no sólo por los males que causa al arte en la tierra donde más ramas ha echado, sino porque de tal modo va desarrollándose y haciendo propaganda, que, al modo de la *influenza*, no se circunscribe ya á la patria de los Massenet y de los Indy, sino que traspasa las fronteras, lo invade todo, y así alcanza á los que ven en ella su áncora de salvación, como á los que, marchando por otros caminos, crearían obras más dignas de su ingenio y saber, siendo contado el número de los que del todo escapan del contagio y mantienen enhiesta la bandera de los sanos y verdaderos principios del arte, no reñidos ciertamente con lo bueno, que no es

poco, de las innovaciones y adelantos de que en nuestros más recientes días ha sido objeto.

A decir verdad, no puede contarse entre estos últimos el estimable compositor Sr. Serrano, si ha de juzgársele por su ópera *Mitridates*, que oímos años há, y menos aún por la música de *Doña Juana la Loca*, drama musical puesto en escena recientemente en el regio coliseo, y del cual, siquiera sea brevemente, he de comunicar mis impresiones á los lectores de *La Ilustración*.

Ante todo, bueno será hacer constar, que si no es fácil hinchar un perro, como decía el loco del cuento de Cervantes, tampoco es cosa baladí escribir una ópera de los vuelos y dimensiones de la que hablo, y menos por un español, para quien suele ser, por lo común, empresa de gigante el conseguir que la oigan, y para el cual suele ser el único acicate que le estimule en su empresa el deseo de adquirir una gloria puramente especulativa, pues que el término más afortunado de sus afanes suele ser, por lo común, aplausos y coronas, pero no otra cosa, que si más prosáica, también es más práctica para vivir en este pícaro mundo que los laureles y las ovaciones, por mucho que abunden aquéllos y estrepitosas que éstas sean.

La ímproba labor sólo de componer un drama musical; la suma de esfuerzos de imaginación y de inteligencia que revela, y el conocimiento del arte que es de suponer en quien tal hace, bastan y sobran para que siempre merezca elogio quien á semejante tarea se dedica, y cuyas dificultades pueden subir de punto si los cimientos del edificio que fabrica son deleznable, ó por lo menos de solidez harto relativa.

Y esto último ha acontecido al Sr. Serrano. Parece imposible, y sin embargo es lo cierto, que un veterano del arte, cual es el ex-cantante Sr. Palermi, á quien debe suponerse ducho en el oficio y concedor del teatro, haya tenido la habilidad (que, ciertamente, se necesita) de convertir un drama hermoso, como es la *Locura de amor*,

de nuestro insigne Tamayo, en un *libretto* en que no sobren las situaciones musicales, haya un entrar y salir de personajes que quite al músico toda ocasión de desplegar su talento, y la acción se precipite y embarulle de tal modo, que nada de lo que pasa interese, salvo en determinados momentos, al espectador.

No hay para qué reseñar el argumento, siendo de todos conocido; baste para mi propósito consignar que el compositor, constreñido, por un lado, á las exigencias del *libretto* y á lo rápido de muchas de sus escenas, y llevado, del otro, de los principios de la moderna escuela, á que se muestra inclinado, ha tenido, sin duda alguna, que poner trabas á su imaginación, y poner en tortura su talento para salir airoso en su empresa. Y prueba de ello es, que cuando el caso lo ha permitido, y cuando, dando de lado las doctrinas á que seguramente tiende, ha recordado las enseñanzas de la escuela esencialmente melódica en que se educó, ha escrito páginas merecedoras por entero del aplauso con que han sido acogidas, y que claramente muestran que si su autor hubiera seguido siempre por los mismos senderos, el éxito de su obra hubiera sido aún mayor y más duradero del que ha alcanzado.

Entre ellas, y como las más salientes, pueden citarse el duo de tenor y barítono, del primer acto; el *Ave María*, coro con que empieza el segundo, y el cuadro con que la ópera termina, el más pensado y el más dramático, musicalmente considerado, de toda la partitura, á los que pueden agregarse los finales de los actos segundo y tercero. En el resto de la obra, los partidarios de lo nuevo han podido gustar de más de un trozo de sabor modernísimo, que los que no participamos de sus ideas no hemos podido menos de acoger con ciertas reservas, sintiendo que las aficiones del maestro Serrano le hicieran dejar sin el conveniente desarrollo ideas y frases melódicas, que de otro modo hubieran brillado y gustado más.

Ha pasado algún tiempo, y aquí, que vivimos al vapor,

parecería tal vez algo añejo el que detallase una por una las piezas musicales de que se compone la partitura de *Doña Juana la Loca*; por eso me abstengo de hacerlo, y prefiero limitarme á expresar la impresión que en conjunto me ha producido, y que, tal vez, el estudio detenido de la partitura pudiera modificar algún tanto.

Y por lo que á este punto toca, bueno será advertir que, al exponer con lisura mi opinión, no sólo he obedecido á los principios artísticos que profeso, y que, por cierto, nada tienen de intransigentes, sino que mi objeto ha sido también dar una amistosa y leal señal de alerta al compositor Sr. Serrano, al cual sinceramente deseo recorra con gloria y provecho la espinosa carrera á que se ha dedicado, para que huya de los escollos en que han estado á pique de zozobrar otros compositores de valer; y en las obras que en lo sucesivo escriba, muestre menos fervor y entusiasmo hacia modelos de efímera fama, y vea de conseguir con sus partituras aquella unión de la verdad dramática, del sentimiento melódico y de la riqueza armónica de buena ley que tan á maravilla realizó Meyerbeer, y cuya legítima gloria está muy lejos de palidecer aún.

Supuesto lo dicho, la justicia exige consignar que en la interpretación de la ópera de que voy hablando, todos los artistas, cada cual en la medida de su talento y de sus fuerzas, han mostrado el mejor deseo de que el compositor español fuera afortunado en su empresa. Tocan los elogios, en primer término, á la Sra. Arkel en la difícil interpretación, dramática y musicalmente considerada, de la protagonista del drama, y en la que reveló dotes envidiables como actriz y como cantante; en segundo, á la Sra. Stahl, que caracterizó bien la poco simpática figura de Aldara, y después á los Sres. Dufriche, Moretti y Tabuyo; y sería injusticia flagrante no anteponer á todos, aun faltando á las más rutinarias leyes de la galantería, al maestro Mancinelli, por el acierto magistral con que ha dirigido la ópera, en la que también le secunda-

ron con buena voluntad tanto la orquesta como los coros.

Por lo que hace al servicio de la escena, ya podría apuntar algún dislate arquitectónico de marca mayor, y más de una licencia, á la verdad de no tanto calibre como aquél, en punto á indumentaria; pero considerando que predicar á la empresa del regio coliseo, entre otras muchas cosas, de verdad histórica en la representación de las obras musicales, es peor que predicar en desierto, dejo de hacerlo, y á cambio de elogios, que los fueros de la verdad me hacen omitir, no he de escasearlos á los pintores por su excelente decoración de la Catedral de Burgos, harto más digna de aplauso que tantas otras por las cuales han salido á la escena á recibir los aplausos del público.

Tal es cuanto por ahora se me ofrece y parece, como dice la gente de toga, sobre la nueva ópera estrenada en el regio coliseo. Acogida favorablemente por el público, el Sr. Serrano ha visto compensados sus afanes y sus esfuerzos con los aplausos de que ha sido objeto. ¡Que el recuerdo de ellos le sirva de poderoso estímulo para continuar en la difícil carrera de compositor lírico-dramático, y crear nuevas obras que aumenten su reputación y fama!

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Marzo 1890.)

# CXI

## TANNHAÜSER

(ópera de Wagner)

No es raro caso en la historia de la música dramática el que una obra, aun de las miradas como verdaderas joyas del arte, haya sido en sus comienzos recibida con glacial indiferencia, cuando no con estrepitosa silba, y su autor tratado con tan excesiva dureza como notoria injusticia. Ejemplo, y bien elocuente, de lo dicho son el *Alceste*, de Gluck; el *Barbero de Sevilla*, de Rossini, y la *Norma*, de Bellini, que tan grande é indiscutible gloria han dado después á los inmortales genios que las crearon.

Nada, por tanto, tiene de extraño que cosa parecida haya pasado con el *Tannhäuser*, de Wagner, si bien los fueros de la verdad exigen decir que, al revés de lo acaecido con las obras antes dichas, alguna de las cuales en breve tiempo recabó para su autor todo el renombre que en justicia le correspondía, han sido necesarios no pocos años para que el maestro de Bayreuth se viera compensado de las tribulaciones por que pasó al ver, primero, el desvío con que acogieron su dicha ópera los habitantes de Dresde, donde se oyó por vez primera; al presenciar después la tremenda silba con que la recibieron los parisienses, y al leer, en una y otra época, las mordaces críticas de que fué objeto por parte de la gran mayoría de los escritores musicales de allende y aquende el Rhin; hechos que, si bien se miran, tanto pueden

probar que el apasionamiento y el espíritu de escuela no son los mejores factores para aquilatar el verdadero valor de una obra del humano ingenio, como la gran verdad que encierra aquel antiguo adagio español, «tiempos mudan costumbres,» dado que son hoy harto diferentes los gustos en materia de música que los que se tenían en los tiempos en que lo dicho sucedió (sin que esto quiera decir cuáles fueran mejores ó peores), y distinto el modo con que en el mundo musical se aprecia, mirada en conjunto, la ópera wagneriana con que ha terminado su triste y desabrida campaña el Teatro Real en los pasados días.

Esta diferente manera de apreciar una misma obra supone, en efecto, un cambio, y no de escasa monta, en las ideas; y más que entrar en disquisiciones más ó menos técnicas que lo explicaran, encuentro preferible darle á conocer historiando la vida, digámoslo así, del *Tannhäuser*, desde sus dolorosos comienzos hasta que, por fin, se le vió ocupar el honroso puesto que le corresponde, y correr con gloria por los teatros de Europa.

Wagner, aparte de ciertas obras de escasa importancia que no hace al caso recordar, había escrito con anterioridad á la de que hablo, el *Rienzi* y *El Buque fantasma*. Con la primera, calcada sobre patrón meyerbeeriano, había comenzado á hacerse célebre; pues por más que en él se viera cuán fielmente seguía las huellas de aquel coloso del arte lírico-dramático, á quien tan injusta como ingratamente maltrató después en el desdichado folleto que lleva por título *El judaísmo en música*, desde luego echóse de ver que en aquella voluminosa partitura había páginas verdaderamente inspiradas, que revelaban un genio creador, un talento vigoroso, gran suma de saber y no menor conocimiento de los secretos, aun los más recónditos, del difícil arte de la composición. Con *El Buque fantasma*, los pareceres no anduvieron ya tan acordes, ni era posible que lo estuvieran.

Bien que, en su espíritu y tendencia, revelara la música que para la leyenda noruega escribió Wagner toda la admiración que éste sentía por Weber, y en especial por el *Freyschütz*, la personalidad del que más tarde se llamó á sí propio el Lutero de la música comenzó á destacarse, y con ella la aplicación directa é inmediata de las doctrinas que constituían su credo en materia de óperas, que luego expuso en diferentes obras, las cuales, sabido es, causaron grande algarada en el campo musical. De aquí que mientras hubo periódico, como la *Neue Zeitschrift für Musik*, que saludó con entusiasmo en la nueva ópera «el signo de esperanza que había de librar á los alemanes de su marcha vagabunda por los mares de la música extranjera, y hacerles encontrar la celestial patria alemana,» frases rimbombantes con las cuales se hacía eco del pensamiento que animaba á la juventud romántica, la cual, por aquel entonces, veía en Wagner, cuando menos, el émulo de Berlioz, la generalidad de los artistas y de los críticos, sin dejar de reconocer el talento de aquél, no ocultaron, antes bien, sacaron á plaza todos los defectos de que la obra adolecía, llegando hasta á decir la *Gaceta de Viena* que, «como escritor, tal vez aquél habría conseguido su objeto, pero como músico lo dudaba muchísimo;» frase que venía á condensar la opinión que corría más acreditada acerca del valor real y positivo de *El Buque fantasma*, y que, sabida por Wagner, hizo á éste exclamar tristemente: «Los músicos conceden que yo tengo talento literario, y los poetas sólo admiten que mi talento sea musical.»

Pasaron algunos años, durante los cuales fué madurando en el cerebro de Wagner la idea de la composición del *Tannhäuser*. Dadas las luchas de su espíritu, no parece aventurado creer que, obedeciendo al principio que consignó en uno de sus escritos, de que «toda obra es en el artista que la crea el producto del estado particular en que se encuentra su alma á consecuencia del choque sufrido por un acontecimiento externo;» si en

*El Buque fantasma* había lanzado el grito de desesperación del hombre oprimido por el duro peso de la vida, en el *Tannhäuser* quisiera pintar la lucha entre el amor profano y sensual, y el puro y cristiano, y el triunfo, al cabo, de éste. Para ello, inspiróse en una leyenda de Tieck, que tiempos atrás había leído en París, y aprovechando un corto tiempo de descanso de las constantes y diarias ocupaciones de maestro de la Capilla Real y del teatro de Dresde, escribió en los baños de Teplitz, en el verano de 1843, el poema de la obra que proyectaba, en el cual, bajo una nueva forma, y aunando épocas y hasta personajes diferentes, pintó de mano maestra la lucha entre el cielo y el infierno, que ya habían sido origen de otras dos obras tan admirables como el *Freyschütz* y *Roberto il Diavolo*, justificando de paso, con el perfume cristiano que al cabo y al fin dió á su obra, cuán verdad es que el temple de alma de cada hombre suele tener poca relación con las doctrinas que profesa.

La fama que con el *Rienzi* había adquirido Wagner, y las disputas á que diera ocasión *El Buque fantasma*, hicieron que la nueva ópera que se sabía estaba escribiendo fuera esperada con impaciencia, y que ésta subiese de punto cuando, una vez comenzados los ensayos, por un lado se oían grandes elogios de muchos de los trozos que los artistas iban estudiando, y, por otro, se sabían las amargas quejas de los cantantes por la mala manera como los trataba Wagner, comentándose las palabras de su fiel amiga y protectora la célebre Schröder-Devrient: «Sois un hombre de genio; pero escribís de una manera tan extraña, que es punto menos que imposible el cantar lo que se lee en el papel.»

Por fin, el 19 de Octubre de 1845 se cantó el *Tannhäuser* en el Teatro Real de Dresde, siendo sus principales intérpretes la ya citada Schröder-Devrient, Juana Wagner, sobrina del autor, y el tenor Tichatschek, que hizo de protagonista del drama. El éxito de éste no fué, como he apuntado antes, favorable á su autor, de tal

modo, que en la segunda y última representación de la ópera, más de la mitad del teatro estuvo vacío, y la crítica, entonces y después, se lanzó á banderas desplegadas á censurar á Wagner, no distinguiendo en sus juicios lo bueno de lo que no lo era, sino envolviéndolo todo en una tremenda excomunión.

La prensa de Dresde estuvo unánime en declarar insostenible la ópera y en negar que la música de ella tuviera ni melodía ni forma, distinguiéndose entre todos los periódicos el ya citado *Zeitschrift für Musik*, por el relato grotesco que hacía del argumento; el *Dresdener Abendzeitung*, al asentar con tono decisivo que «aquél que oyendo el *Tannhäuser* hubiera podido resistir al aburrimiento, podía en adelante considerarse invulnerable á sus golpes,» y la *Gaceta de la Alemania del Norte* al exclamar: «si es verdad que Wagner aspira á elevarse á alturas desconocidas, ¡que el cielo nos preserve de verle llegar á ellas!» No siendo los maestros los que menos parte tomaron en este coro de censuras, entre ellos Hauptmann, quien no vaciló en escribir á Spohr que la obertura era «atroz, increíblemente larga y fastidiosa,» y aun, andando el tiempo, el mismo Mendelssohn, de quien se cuenta que habiendo oído una vez, no recuerdo cuándo, el *Tannhäuser*, sólo le ocurrió decir á su autor que «le había gustado una entrada en forma de canon, en el *adagio* del final del segundo acto.»

Wagner, á pesar de la amargura que en su corazón sintiera, dando una prueba de la viril energía de su carácter, no se desanimó, antes, al contrario, se propuso con más ahinco, si cabe, seguir por el camino emprendido, y trabajar desde luego la composición del *Lohengrin*. Dejémosle en este punto, puesto que mi objeto no es ahora reseñar su vida artística, y consignemos que, poco á poco, la ópera punto menos que silbada, fué rehabilitándose á los ojos de los mismos alemanes, y que, andando el tiempo, al rumor de los aplausos de la generación romántica que seguía viendo en Wagner su Mesías, uniése el de

varios maestros, que con menos pasión que los de Dresde, apreciaron lo bueno que en la ópera había, y aun excusaron algunos de sus defectos, notándose entre ellos Schumann y Spohr, no muy bien prevenido por cierto este último, á juzgar por los informes que se le habían dado y apuntados quedan.

Hay, en mi concepto, tal fondo de imparcialidad en los juicios de estos dos grandes compositores, que mé parece oportuno traerlos á colación en esta historia que vengo haciendo de las tribulaciones por que pasaron Wagner y su ópera. Schumann, que al oír ésta había apuntado en su cartera: «*Tannhäuser*: es imposible hablar de él en pocas palabras. Lo que está fuera de duda es que tiene el color de una obra de genio. Si Wagner tuviera tanta melodía como ingenio, sería el hombre más privilegiado de su tiempo,» escribió poco después á Dorn: «Quisiera que oyeras el *Tannhäuser*: contiene trozos más profundos, más originales, en una palabra, cien veces mejores que las precedentes óperas, y al mismo tiempo, muchas frases musicalmente triviales. En suma: Wagner puede adquirir gran importancia en el teatro, y tiene el suficiente ánimo para ello.» Y por lo que á Spohr atañe, no vaciló en escribir á su vez á aquel mismo Hauptmann que tan mal había juzgado de la sinfonía, diciéndole que la ópera «contenía muchas ideas nuevas y bellas, al lado de no pocos pasajes enfadosos para el oído;» añadiéndole, en una segunda carta, que «las veces sucesivas que había oído la obra, le habían habituado á cosas que antes le hacían daño, y que lo que continuaba molestándole era la ausencia de ritmos definidos, y la falta frecuente de períodos debidamente redondeados.»

Pero aún quedaba por pasar á Wagner una nueva y grande tribulación, que hizo en él honda mella, y de la que, por cierto, se vengó hartamente después. Wagner, que conservaba bien tristes recuerdos de sus estancias en la populosa capital de Francia, quiso, sin embargo, obtener los sufragios de aquel público y la san-

ción del renombre que iba adquiriendo ya en su patria. Encaminóse allí, donde bien pronto se vió rodeado de muchas de las gentes que por entonces brillaban en la política, en las artes y en la literatura, y habían de serle auxiliares poderosos en la empresa que proyectaba; pero el fatal sino que otras veces le había amargado en aquel mismo lugar la existencia, continuó pesando sobre él, y mostrándose desde los primeros pasos que comenzó á dar para conseguir el logro de sus deseos.

«Una tarde—cuenta Gasperini,—al llegar á casa de Wagner, sentí un estrépito inusitado. Entro, y me encuentro al maestro sentado al piano, y con la partitura del *Tannhäuser* en el atril. A su lado estaba Carvalho, director del teatro Lírico, que había oído en Baden la ópera; la había aplaudido, como todo el mundo, y había expresado á su autor el deseo de conocer la partitura. En el momento en que yo abría la puerta, Wagner estaba queriendo hacerle oír el formidable final del segundo acto: para ello cantaba, gritaba y hasta el codo; rompía los pedales, y otro tanto hacía con las teclas, mientras que Carvalho, en medio de aquel caos, permanecía impasible, como el hombre de Horacio, esperando con gran calma que aquel aquelarre terminara. Una vez que sucedió esto, Carvalho balbuceó algunas palabras, de purísimo cumplimiento, y desapareció para no volver más.»

Perdidas las esperanzas por este lado, Wagner ideó dar unos conciertos, cuyos programas se compusieran de composiciones suyas, análogos á los que había dado en Zurich; llamó en su ayuda á su amigo y discípulo Hans de Bulow, y ambos pusieron con ardor manos á la obra. Los tales conciertos fueron la señal de combate entre los partidarios de las ideas novísimas y los de la música predominante en aquel entonces, que eran los más, y también los más entendidos, y, por tanto, el peor medio que podía haber ideado para preparar los ánimos en pro de

su ópera, cuya representación era el ideal que en aquellos momentos acariciaba más su mente.

Bueno es advertir además que Wagner había hecho ya, y no poco, para crearse encarnizados enemigos, más aún que por las novedades que encerraba su música, por lo aventurado y absoluto de las doctrinas que había predicado en sus libros, por el orgullo y sobrada estimación de sí mismo que en ellos transpiraba y por el desprecio inmerecido y falto de razón con que había tratado, no sólo á la música italiana, sin perdonar á su más glorioso representante, Rossini, sino hasta la de sus mismos compatriotas Mendelssohn y Meyerbeer.

Escritor hubo, como Paul Bernard, en el *Menestrel*, que comparó la sala donde los conciertos se celebraron á la Torre de Babel, ó á las sesiones de la Convención, dada la febril agitación que allí reinaba; el mismo periódico, sin dejar de reconocer que Wagner era un gran músico, declaró «que sus tendencias eran deplorables, y con cincuenta años de su música, toda la música en general estaría muerta, porque habrían matado la melodía que es su alma;» el *Mensajero de los teatros* afirmaba que «Wagner hacía música sin melodía, sin ritmo y sin formas, y sólo con la armonía, siendo de lamentar no quisiera escribirla como todo el mundo, porque entonces ocuparía alto lugar en las esferas del arte;» otro crítico llegó á afirmar que «Wagner era el Marat de la música, y Berlioz el Robespierre;» y por último, éste, en un célebre artículo que publicó en el *Journal des Débats*, dió el golpe de gracia al que antes había mirado como afortunado novador que seguía la ruta por él comenzada, proclamó las doctrinas que él creía salvadoras, protestó con finísima sátira de las que aquél sustentaba y ponía en práctica, y concluyó con estas palabras: «La música, sin duda alguna, no tiene por objeto exclusivo agradar el oído; pero mil veces menos tiene el de ser desagradable, torturarle y asesinarle.»

Predispuesta así la opinión, comenzaron por orden de

Napoleón III los estudios del *Tannhäuser*, que ya por entonces definían los franceses diciendo: *L'opera de M. Wagner tonne aux airs*; y para que todo contribuyera á un fin desastroso, el maestro consiguió en ellos indisponerse con todo el mundo, merced á las cualidades, algunas de ellas no envidiables ciertamente, de su carácter. Comenzó, en efecto, martirizando del modo que Sardou cuenta á Edmundo Roche, que se había encargado de la versión al francés del libro alemán, y consiguiendo que éste hiciera un trabajo menos que mediano; maltrató sin piedad á cantantes y orquesta, haciéndoles aprender trozos enteramente nuevos, cuando ya sabían los escritos en la partitura, y obligándoles á asistir y trabajar en ciento cuarenta y seis ensayos; quiso dirigir por sí mismo en las tres primeras representaciones, tratándolo poco menos que de inepto á Dietsch, quien se negó en absoluto á entregar el bastón de mando, y, por último, se negó en redondo á intercalar, como le pedía el director del teatro, un baile en el segundo acto, con lo cual se ganó la animosidad de las bailarinas, y lo que es peor, la enemiga de los miembros del *Jockey-Club*, amigos y patrocinadores de las discípulas de Terpsícore.

Y así las cosas, ante el Emperador y la Emperatriz y toda la corte, se dió la primera representación el 13 de Marzo de 1861, cantando los principales papeles la famosa Tedesco (Venus), María Sax (Elisa) y el tenor alemán Niemann, contratado *ad hoc* y hecho venir de Hamburgo, en cuyo teatro actuaba. Ni la presencia de los personajes citados, ni los artículos encomiásticos que para prevenir la opinión habían escrito Baudelaire, Champfleuri, León Leroy y Gasperini, ni los partidarios de Wagner que abundaban en la sala, bastaron para evitar el tremendo fracaso, al cual contribuyeron de consuno los enemigos del maestro, los israelitas ó «comisionistas viajantes de música,» como aquél los había apellidado, y los elegantes del *Jockey-Club* armados de pitos. Comenzóse por reír, y excepto determinados trozos en que se

aplaudió frenéticamente, el resto fué sin piedad silbado.

Wagner, en la carta que escribió sobre el suceso, y figura en el tomo de sus *Recuerdos*, lo atribuyó todo á la falta de vigor y de entusiasmo en los intérpretes de su obra, y á la cábala de las bailarinas y sus protectores, inclinándose á lo propio A. Jullien en el hermoso libro que ha dedicado al maestro de Bayreuth; pero el relato de un compatriota de éste, nada antiwagnerista y testigo fiel del suceso, como Lindau, no deja duda alguna de que el público, obedeciendo á sus gustos dominantes, aplaudió lo que con arreglo á ellos hubo de parecerle bueno, y negó sus votos, aunque de manera harto descortés, á lo que entendió que era malo, y, sobre todo, tenía visos siquiera de música del porvenir.

La crítica, á excepción de dos ó tres escritores, estuvo á igual altura de dureza que el público con Wagner; comentóse con regocijo el dicho atribuído á Rossini, quien preguntado sobre cuál era su opinión sobre el *Tannhäuser*, había contestado: «Llevaba ocho días ocupado en leer la partitura, sin haber entendido nada; pero hoy, habiéndola puesto del revés, he podido ver que allí había música;» y para que nada faltara, Berlioz, que había cedido á Ortigue el dar cuenta de la obra en el *Journal des Débats*, para no ser él quien relatara lo sucedido, se desquitó en sus cartas, que no tardaron en ser del dominio público, diciendo: «El parisiense se ha mostrado ayer bajo un aspecto enteramente nuevo: se ha reído del mal estilo musical; se ha reído de las picardihuelas de una instrumentación bufa; se ha reído de las candideces de un oboe; ha comprendido, en fin, que hay un estilo en música. Por lo que hace á los horrores, los ha silbado espléndidamente.»

Basta de historias tristes. Wagner, en medio de su dolor, tuvo el consuelo de ver por aquellos días abiertas las puertas de su patria, cerradas para él durante algunos años; de ser festejado y aclamado al regresar á ella, y de que para él comenzase desde aquel entonces una vida de

triumfos y de gloria, y entre las satisfacciones que le rodearon, la de ver aplaudida como una de sus mejores obras la de que vengo hablando. y que, como antes dije, después de correr por los principales teatros de Europa, ha venido por fin á oírse en el regio coliseo al cumplir con exceso la friolera de cincuenta y cinco años de existencia.

Conocido de la gran mayoría de mis lectores el argumento, no he de entretenerme en relatarlo; pero si de esto hago caso omiso en gracia de la brevedad, de que por cierto no voy dando grandes muestras en este artículo, no cabe seguir igual procedimiento respecto del juicio, siquiera sea somero, que la obra me merezca, y el cual tengo el deber de exponer á mis lectores.

En el *Tannhäuser*, á mi juicio, hay dos tendencias esencialmente distintas: aquélla en que se respetan, mejorándolos, los moldes y los procedimientos de la verdadera ópera, tal como la entendieron Mozart, Rossini y Meyerbeer, y la en que Wagner, haciendo directa é inmediata aplicación de sus doctrinas, inicia claramente el camino que había de recorrer hasta la negación de la melodía, tal como la entendemos los simples mortales no iniciados en los arcanos de la filosofía musical de que aquél es Patriarca, y cuyo *summum* puede decirse está encerrado en el *Parsifal*. Ahora bien: cuando Wagner, ese genio indómito, como con gran verdad lo retrata uno de sus admiradores, conocedor profundo de todos los secretos y de toda la historia del arte, escribe música á la manera que lo han hecho otros genios tan grandes y más que él, entonces brilla en su frente la llama de la inspiración, es grande, sublime á veces en sus creaciones, y maestro incomparable, digno de toda admiración y estudio; cuando, obedeciendo á sus teorías, marcha por el sendero de lo que él cree la verdadera ópera alemana, y preocupado de las combinaciones armónicas y efectos de orquesta, busca en ellas el medio de expresión, desdeñando toda idea melódica, entonces su música resulta pesa-

da, ininteligible á veces é interminable. Así se ve en la ópera á que consagro éste ya largo artículo. La magistral sinfonía, tanto más gustada cuanto más oída; el septuor con que el primer acto termina, verdadero modelo en su género; la hermosa marcha del segundo acto y el dramático final del mismo; el coro de peregrinos, página verdaderamente inspirada y magistral, y la romanza de Wolfram, son trozos musicales de sobresaliente mérito, que sólo un poderoso genio y un grandísimo talento han podido dictar; en cambio, y digan lo que quieran los partidarios en absoluto del wagnerismo, no pocos trozos musicales del cuadro de Venus, en el acto primero; el aria de Isabel, su duo con Tannhäuser, la justa de los trovadores, en el segundo, y hasta el mismo largo relato de aquél contando su peregrinación á Roma (bien que como lo hemos oído no era fácil apreciar las bellezas que contiene), y el final de la ópera, hacen decaer el ánimo y pedir al cielo una paciencia verdaderamente germánica para no dar señales ostensibles de cansancio y fastidio.

La interpretación del *Tannhäuser* en el Real no ha correspondido ciertamente al mérito é importancia de la obra, ni podía ser otra cosa, dados los elementos con que para ello se contaba. Así, al paso que han merecido elogios la Sra. Gabbi, que ha revelado una vez más ser artista de corazón é inteligencia; los coros y la orquesta, por la precisión y *amore* con que, sobre todo esta última, han desempeñado su difícil cometido, y el director señor Mancinelli por la acertada manera con que ha dirigido la ópera; de todos los demás artistas, un elocuente silencio créome puede mejor suplir á cuanto respecto de ellos pudiera decirse.

Lo que los franceses llaman *mise en scène*, y nosotros como monos de imitación repetimos, ha estado á la altura de la inteligencia que, en punto á indumentaria é historia en general, viene reconociéndose desde luengos años en aquel escenario. Sólo así se comprende que en las ca-

cerías de los landgraves de Turingia, y á principios del siglo XIII, los caballos llevaran (como se vió la primera noche) sillas inglesas, cual pudiera gastarlas en las carreras de caballos de Hyde-Park el más refinado *sportman*; y que el arquitecto que ideó la fábrica del palacio de los Príncipes de Turingia fuera tan previsor, ó estuviese dotado de un don artístico tan profético, que hiciera el salón principal, modestísimamente decorado por cierto, de estilo del Renacimiento italiano, que floreció unos cuantos siglos después. Pero aparte de estos descuidos, y algún otro de indumentaria, de que no quiero acordarme, lo demás, y sin que quepa reprochar á la empresa el que se haya permitido lujos excesivos, no cabe ni censurarle ni elogiarlo.

Con el *Tannhaüser* ha terminado su nada gloriosa campaña de este año el Teatro Real. ¿Será mejor la del año que viene? *A i posteri l'ardua sentenza.*

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Abril 1890.)

## CXII

### LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1890)

*Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.*

Mi querido amigo: La *Sociedad de Conciertos*, que, como usted sabe, tiene de antiguo sentados sus reales en el teatro del Príncipe Alfonso, y cuyas sesiones, puede decirse, acaban de terminar, anunció este año, en sus programas, que celebraba sus bodas de plata, ó, lo que es lo mismo, el vigésimoquinto año de su fundación.

Supuesto el deber que tenía de dar cuenta de tales fiestas, ocurrióseme que al cumplirle no sería fuera de propósito hacer algo de historia (y perdóneme el galicismo de la frase); recordar los comienzos de la Sociedad dicha; contar á grandes rasgos sus gloriosas campañas, y mostrar, por ende, el gran servicio que con ellas había prestado al arte y á la cultura musical del pueblo madrileño. Pero considerando que, bien mirado, se trata de hechos recientes y en la memoria de todos los que de estas cosas se ocupan, y que, á la postre, todo ello podría dar lugar á comparaciones, y éstas es cosa averiguada que son siempre odiosas, desistí de mi intento, y formé el propósito, que he de realizar en esta epístola, de concretarme al actual momento histórico, ó, dicho menos en culto, á los conciertos que, como llevo indicado, acaban de celebrarse, con gran aplauso de la generalidad del público, y no

poco contento de los artistas, por el resultado pecuniario que han debido obtener.

Satisfecho ya el gusto de los unos y las legítimas aspiraciones de los otros, páreceme que es ésta la ocasión de decir á usted con sinceridad y franqueza el juicio que de las dichas sesiones he formado; juicio que, al paso que no puede dañar de presente, sirva, tal vez, de saludable aviso para lo venidero, en la piadosa suposición de que sea tan atendido como es sincero y leal.

Uno de los títulos que más honran y enaltecen los renombrados conciertos del Conservatorio de París es la atención preferente que en ellos se presta á las obras mejores y más selectas de los grandes Patriarcas de la música clásica, y el religioso respeto con que se ha conservado, desde Habeneck, la tradición en la manera de interpretarlas; y conocido es el libro que Deldevez, actual director de dichos conciertos, ha dedicado á tal propósito, y en el cual muestra bien á las claras todo el exquisito cuidado que allí se pone para mostrar en toda su pristina pureza las dichas obras.

Ese respeto, ese culto, digámoslo así, á tan inmortales creaciones del genio, debiera ser siempre el fin principal (entiéndase bien, no exclusivo) de toda Sociedad de Conciertos clásicos, y lo ha sido en tiempos de la nuestra; pero, á decir verdad, la pasada campaña ha venido á confirmar los temores que ya de antes abrigaba, de que tan plausible como artístico objeto viene desnaturalizándose en la hueste que acaudilla el maestro Bretón, y de que tal vez no ande yo del todo descaminado, al suponer en nuestros artistas sobrada preferencia por las obras de autores contemporáneos, á cuyo estudio se consagran, y por lo que á la música rigurosa y genuinamente clásica atañe, un amor nada plausible á descansar á la sombra de los laureles anteriormente conquistados, con olvido del modo y manera como los alcanzaron.

Esto supuesto, no debe usted extrañar que, en conciencia, no pudiera yo, á su tiempo, unir mi aplauso al de

tantos otros que, más anchos de manga que yo en la materia, encontraron buena y aceptable la interpretación dada en los conciertos de que vengo hablando, ya al *Sep-timino*, la Quinta Sinfonía y las variaciones de la Sonata en *la*, de Beethoven; ya á la Sinfonía en *sol* menor (núm. 2), la obertura del *Flauto mágico* y el *andante* del Cuarteto núm. 15, para instrumentos de cuerda, de Mozart; ya al *andante* de la Sinfonía militar de Haydn; ya, en fin, á la *Canzonetta*, de Mendelssohn, toda vez que, á pesar de mi buen deseo, no pude hallar en ellas aquella corrección y esmero en el conjunto, y aquellos perfiles en los detalles, que sólo con un conocimiento profundo del género y un constante y atento estudio es dable alcanzar.

Omito hacer á usted la enumeración enfadosa, y que á nada conduciría, de las obras que, como los italianos, podríamos llamar de *ripieno*, y han llenado no escasa parte de los programas en las sesiones musicales de que le hablo, para decirle algo de lo nuevamente oído en ellas; y á este propósito, forzoso es que repita una vez más lo que tantas veces tengo dicho, y es que mi obtusa comprensión, que hartó me duele tener, hace no me sea fácil formar cabal juicio de una obra sin haberla estudiado ó, por lo menos, oído diferentes veces; y claro es que cuando aquello no ha sucedido, y éstas no han pasado de dos, como en las de más altos vuelos ha ocurrido, toda reserva mental que haga al comunicar mis impresiones es poca para lo que el caso merece y la reputación de crítico imparcial, única á la que me creo con cierto derecho, exige.

El preludeo de la ópera *Tristán é Isolda*, de Wagner, satisfizo á los intransigentes partidarios de este maestro. De mí sé decir á usted que me puso en un estado que no dejaba de tener semejanza con el del negro en el sermón, á pesar del exquisito cuidado que puse en oírle y de mi deseo de entenderle. Construído algo á la manera del de *Lohengrín*, que usted conoce, y que tan gráficamente

describió Berlioz, difiere, y mucho, de él, en mi sentir, en su parte más esencial. Tanto como este último es claro, de tonalidad bien definida y abundante en acordes perfectos, es aquél oscuro y embrollado. Un tema cromático, compuesto de cuatro notas y acompañado de disonancias, que á veces torturan el oído, he aquí lo que le constituye; y por cierto que si, como dice una escritora apasionada de Wagner, tales disonancias las puso éste para «dar idea de un tormento que nunca acaba, de una dicha que confina con el suplicio, y de un amor que toca á los límites del odio,» á fe mía que el Júpiter de Bayreuth lo consiguió con creces, por lo menos en lo que al tormento, no de los personajes del drama, sino de los oyentes, hace referencia.

No he de repetir á usted lo que no há mucho tiempo escribí de los pseudo-imitadores del dicho maestro; pero conviene, sí, que se lo traiga á la memoria, toda vez que tengo ahora que registrar un lastimoso y desdichado ejemplo de á lo que conduce la exageración de las doctrinas y principios que aquéllos miran como la buena nueva que ha de salvar el arte de los malos pasos en que, según los mismos, anda metido. Hablando Florimo, en un curioso opúsculo que ya en otra ocasión he citado, de la música wagneriana, dice: «Las óperas de Wagner quedarán como el catecismo del arte alemán del porvenir; pero el que osare seguirle en su vuelo, correrá grave peligro de tener la misma suerte que Icaro.» Tal ha sucedido seguramente con el compositor galático V. de Indy, del que los críticos de allende el Pirineo alababan, años há, una comedia musical, *Attendez-moi sur l'orme*, y un poema, musical también, *Le Chant de la cloche*, basado en la conocida poesía de Schiller, y de quien sólo nos ha sido dado conocer el triste engendro de la *Trilogía* sobre el Wallenstein, del mismo poeta, en mal hora escogida por nuestra *Sociedad de Conciertos*, y con harto dolor, á juzgar por las muestras, interpretado por la misma.

La obra de arte, ha dicho Tonnellé, debe ser como una lámpara de alabastro, cuya materia es pura y bella. La idea de la belleza brilla dentro é ilumina la forma. Es necesario—añade—que esta forma esté bien trabajada, y no haya en ella un relieve, un solo punto que quede en la sombra ó ponga obstáculo á la luz; ¡y necesario es también que la materia sea transparente y deje pasar por todas partes y difundirse á través de su substancia el vivo rayo de la llama divina que arde en su interior.

La negación más absoluta de esta bellísima definición de una obra artística, del malogrado escritor francés, es la *Trilogía* de que hablo á usted. Oscura y abstrusa en su fondo, como le he dicho, es revesada é intrincada en la forma, y ni en su conjunto ni en sus detalles vese, por ningún lado, centellear la chispa del genio. Paso por alto el decir á usted cuanto ha querido describir y pintar Indy en la dicha obra, y omito apuntar siquiera las observaciones que á este propósito se me ocurren; baste decirle que, conforme con la opinión de un escritor, ducho en esta clase de asuntos, creo, como él, que «la belleza indefinible, abstracta y casi sobrehumana de la sinfonía pura, nada gana queriendo agregarla las bellezas de otro orden y especie de un programa literario, sea cual fuere.» Esto sentado, le añadiré tan sólo, para concluir este capítulo, que si lo que la moderna escuela, de que es por las muestras fiel adepto Indy, considera como música la negación absoluta de la melodía, el quebrantamiento premeditado y alevoso de las reglas armónicas más fundamentales y el más completo aquellarre instrumental, entonces la *Trilogía* es una obra maestra; de lo contrario, sólo puede tenérsela como una lamentable equivocación que únicamente se comprende fuera acogida con algunos, no muchos ni muy entusiastas, aplausos, recordando la cruel é injusta frase de Berlioz respecto de una obra de Wagner: «Aplauden al sentir que ha cesado el dolor que produce el oírlo.»

Paso por alto un *Intermedio scherzoso*, de Reinhold,

para decir á usted cuatro palabras sobre la Sinfonía en *mi bemol*, del maestro Bretón, quien, con buen acuerdo, ya se cuidó de advertir en los programas que dicha obra era uno de los envíos que hizo como pensionado en Roma, así como el que en ella siguió, cuanto le fué dable, los inmortales modelos del arte alemán, obedeciendo, al hacerlo, á lo que prescribe el Reglamento de la Academia de Bellas Artes que allí tenemos. Dicho se está, por tanto, que hubo que considerar la Sinfonía, más como la obra de un discípulo estudioso, que como el trabajo de un maestro aleccionado ya por la práctica y avezado á éstas ó parecidas lides; y en este supuesto, créome yo que con ella la reputación de que goza el maestro Bretón no se habrá amenguado ciertamente, pero tampoco aumentado muchos quilates de valor.

Las Sinfonías de Beethoven, que, á no dudar, han sido el modelo que más principalmente ha tenido á la vista el maestro Bretón, tienen, como uno de sus signos más característicos, el presentar, en cada uno de los tiempos de que constan, una ó dos melodías, claras, puras y bien definidas, cuyos fragmentos van formando después otros tantos diseños que se amplifican y desenvuelven con maestría incomparable. «Todo, dice Elwart en su conocido libro sobre los *Conciertos del Conservatorio de Música de París*, toma forma en manos de Beethoven, vive, se mueve y palpita. La melodía vivifica constantemente el estilo del gran maestro; es un tejido sin solución de continuidad, bordado por todas las voces de la orquesta.» Y ésta es precisamente, amigo mío, la parte flaca de la obra de que hablo, en que al estudio atento de las sinfonías del arte clásico, y al deseo de imitarlas, de que en ella se da clara muestra, no responden la belleza y originalidad de las ideas melódicas, ni el lógico encadenamiento de ellas, ni el todo armónico que debiera resultar, y tanto se admira en las que escribieron los grandes genios del arte alemán.

Mayor y más ardua empresa se propuso allí mismo,

en Roma, el Sr. Bretón, al querer poner en música, convirtiéndolo en Oratorio, nada menos que el *Apocalipsis*, del Evangelista San Juan. Desde que este género de música tuvo su origen (debido, como usted sabe, á San Felipe Neri y á nuestro compatriota el cantor de la Capilla Sixtina Francisco Soto de Langa), y cuyos primeros esbozos se debieron á Animucci y Palestrina, amigos del Santo, la historia registra gran número de producciones notables, debidas á los más afamados maestros. La *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* ha sido asunto en que se han inspirado no pocos, y aun hoy mismo es objeto de constante y unánime admiración y estudio la que escribió el gran Sebastián Bach; *Noé* y el *Diluvio* han sido cantados por Rugenhagen, Assmayer, Preyer y Schneider; conócense, y figuran como modelos, la *Creación* y las *Estaciones*, de Haydn; el *Mesías*, *Judas Macabeo*, *Atalia*, *Sansón* y las *Fiestas de Alejandro*, de Hændel; el *Sacrificio de Abraham*, de Cimarosa; el *Juicio final*, de Salieri; *Cristo en el monte de los Olivos*, de Beethoven; el *Paulus* y el *Elías*, de Mendelssohn, y *La Infancia de Cristo*, de Berlioz; y en nuestros mismos días, Gounod, Saint-Saens y Massenet han cultivado el mismo difícil género, con mayor ó menor inspiración y fortuna.

La sola enumeración de estos oratorios, los más notables que se conocen, habrá hecho observar á usted que en ninguno de ellos se ha abarcado cuadro tan grande y de tan variadas tintas, como las sublimes y á veces tremendas revelaciones del Evangelista de Patmos, bien que á ninguno también de los que las escribieron se les ocurriera, bien que si por su mente cruzó la idea de hacerlo, se detuviesen ante la magnitud del asunto, la inmensa dificultad de pintarlo con toda la magnificencia que requería, y el temor de que su musa tuviera á todo momento el acento siempre sublime, y á veces terrible, que era necesario. Al Sr. Bretón no le han arredrado estos escollos, y si por un lado es de elogiar el ánimo vigoroso y la firmeza de voluntad que supone el emprender y lle-

var á cabo obra tan magna, por otro hace creer, una vez oída, que circunscripto el compositor á más estrechos límites, buscando asunto más sencillo en el rico y siempre poético arsenal de la religión, su trabajo, al par que menos arduo, hubiera sido más igual y más feliz también.

No vaya usted á creer por esto que yo niegue al *Apo-calipsis* el mérito y la importancia que en realidad tenga, musicalmente considerado, pues que de la parte literaria hago caso omiso, ni á negar mi sincero aplauso á varias de sus páginas, más que por la originalidad de las ideas que encierran (y en lo cual no poca parte de culpa ha de tener el tono narrativo del *libretto*), por el vigor con que están escritas y el acento dramático que la musa del compositor ha prestado á algunas de ellas; lo que quiero decir á usted es que el conjunto resulta á mis ojos desigual, toda vez que la inspiración del maestro Bretón no se mantiene siempre á la misma altura, y en ocasiones decae sensiblemente. Así, al lado de la severa introducción, no desprovista de cierta grandiosidad, con que el Oratorio comienza; de una fuga, de carácter genuinamente clásico y de gran efecto, y de un coro que á luego sigue, y es el trozo de más sabor religioso de toda la obra, y con el cual termina la primera parte de ésta; de las arias de contralto, tenor y bajo, en la segunda, impregnada de sentimiento la primera, de bastante belleza la otra y llena de fuego la tercera, así como el vigoroso preludio que la precede, los demás números de la voluminosa y complicada partitura del Sr. Bretón acusan más riqueza de detalles que originalidad y sana inspiración en las ideas; más acento dramático que aquel otro inspirado por una fe viva y ardiente, y más lujo excesivo de instrumentación y de sonoridad que unción religiosa, y aquel misticismo que, apoderándose del oyente, infunde un santo temor en su corazón, ó derrama sobre su alma suavísimo bálsamo que le consuela en sus tristezas ó alienta sus esperanzas, cualidades éstas que deben

ser la nota característica en composiciones del género de las que ahora hablo á usted. Así y todo, el trabajo del señor Bretón es importante, y el público ha recompensado sus afanes aplaudiéndoselo.

Cierra, por último, y por orden cronológico, el catálogo de las obras oídas por vez primera en los conciertos cuyo relato estoy haciendo, el *Orestes*, poema sinfónico del Sr. Manrique de Lara, á quien sólo conocíamos como entendido crítico y escritor correcto y elegante. Sabido me tenía yo de hace tiempo que el Sr. Lara era wagnerista hasta la medula de los huesos, y si alguna duda me quedara, se hubiera desvanecido una vez oído su poema, que si me viera obligado á definir, diría que era la profesión de fe más incondicional y absoluta de cuanto cree y confiesa la escuela cuya Meca está en Bayreuth.

Réstame ahora tan sólo hablar á usted de tres artistas que han hecho gala de sus talentos como pianistas: dos de ellos en el teatro del Príncipe Alfonso, y una en el Ateneo de Madrid.

Poco diré á usted, pues sobrado tengo escrito sobre el particular, del Sr. Tragó, que en dos de los conciertos, y con más fortuna y acierto en el segundo que en el primero, hizo gala del admirable mecanismo que posee y de todo cuanto atañe á lo que un crítico de allende el Pirineo llama la gimnástica del piano, cuyos recursos y resortes conoce bien á fondo.

El Sr. Bufaleti, que después se ha dado á conocer, discípulo de Constantino Palumbo, uno de los más afamados maestros de la escuela napolitana, no pertenece á la generación de pianistas, harto en boga en estos tiempos, que, sacrificándolo todo á una corrección esmerada é irreprochable, olvidan de todo punto la expresión y el sentimiento, cuya pintura, decía Scudo, es el verdadero destino del arte. En ellos, según afirma un escritor entendido en estas materias, «la ejecución se ha hecho de tal manera asombrosa, que no se concibe cómo pueda

llevarse más allá la estéril habilidad de los *tours de force*; pero al propio tiempo la música en sus manos ha perdido en delicadeza y suavidad todo lo que ha ganado en vigor, y no parece sino que todo un lado de nuestra alma se ha hecho impenetrable;» pudiendo decirse de tales pianistas lo que de Listz, cuando se hallaba en el apogeo de su fama, escribía un crítico musical: «Tiene vigor, agilidad y limpieza incomparables; posee todas las cualidades que atañen á la práctica del piano; asombra, aturde, desvanece y hace estremecerse al oyente, pero jamás conmueve: no se busque en él sensibilidad ni encanto.»

En bien suyo, el Sr. Bufaleti no es de esta casta, y sobre todo en el *scherzo* del Concierto de Litolff, de ritmo picante y original, y que dijo de admirable manera, obteniendo del piano timbres especiales y característicos, mostró poseer, al par de un excelente mecanismo y profundo estudio y conocimiento en el manejo de los pedales, alma de artista que siente lo que expresa y sabe comunicar ese mismo sentimiento á sus oyentes. A ser imparcial, diré á usted que en la Sonata en *do menor sostenido*, de Beethoven (que con la antes dicha son las dos únicas obras en que le he oído), mi entusiasmo decayó, recordando, sobre todo, la incomparable manera como la decía el gran intérprete de la música de piano de aquel gran maestro, el inolvidable Guelbenzu, el único que, á mi juicio, ha sabido entre nosotros hacer resaltar más y mejor las bellezas sin cuento que la dicha obra encierra.

Pero en esas cualidades que, repito, constituyen al verdadero artista, ha mostrado dar quince y raya á todos la joven argentina María Luisa Guerra, cuya aparición en el Ateneo de Madrid ha sido para muchos, entre los cuales me cuento, la revelación de un verdadero genio del piano.

Ni mi buen deseo, ni la bondadosa solicitud de un amigo, han sido bastantes para adquirir los detalles bio-

gráficos que yo hubiera deseado, para comunicar á usted, de la vida artística de la Srta. Guerra. Respetando las causas del laconismo guardado al efecto, tengo que limitarme á decirle que tan sólo sé que dicha joven, la cual sólo cuenta diez y seis años de edad, vió la luz primera en Gualeguaychú (República Argentina); estudió el piano en Milán con L. Fumagalli, y luego en Barcelona con el profesor Sr. Vidiella; recibió en esta última ciudad lecciones de armonía y composición del Sr. Rodríguez Alcántara, enseñanza que continuó después aquí bajo la dirección del maestro de nuestra Escuela Nacional de Música, Sr. Arín, y, por último, que es socia honoraria de la Asociación Musical Barcelonesa, y el Ateneo de la Ciudad Condal la adjudicó una medalla de oro en debido tributo de admiración á su gran talento.

Por lo que á éste hace, así como al valer artístico de la Srta. Guerra, ya cabe ser, como usted puede suponer, más explícito. Recuerdo que no há muchos años tuve ocasión de oír, con breve intervalo de tiempo, el *Vals-capricho*, de Rubinstein, á este coloso del piano y á Plan-té. No es fácil describir á usted la corrección, nitidez y escrupulosa exactitud con que este último le interpretó; al paso que el autor de la obra se permitió ciertos lujos y libertades en ella como quien de lo suyo disponía. Y, sin embargo, ¡qué inmensa diferencia entre uno y otro! ¡qué portentosa grandeza, qué clarísima manifestación del genio hasta en los mismos errores y equivocaciones de Rubinstein! ¡cuán diferente la impresión que uno y otro me causaron!

Digo á usted esto, porque es posible (aun cuando le declaro que esto no pasa de una mera suposición, pues nada ha llegado á mis oídos) que aquéllos que sólo se fijan en ciertos tiquis-miquis del oficio, hayan podido reprochar en la Srta. Guerra algunas incorrecciones ó algún descuido en el uso de los pedales, como pudiera hacerlo de una obra poética, mirándola tan sólo bajo el aspecto de su sintaxis ó de su prosodia, tal cual ingenio ayuno de

toda inspiración; pero aparte de lo más ó menos *peccata minuta* que ello pudiera ser, en cambio, ¡cómo brilla en ella aquella luz que ilumina y vivifica el artista! ¡qué manera tan admirable de sentir la música, y de atraer, conmovér y subyugar al oyente por modos y medios que no se adquieren con el estudio frío, constante y concienzudo, sino que son un verdadero don del cielo! ¡qué manera tan delicada y elegante de tocar el piano! ¡qué sonoridad tan dulce y tan armoniosa arranca de éste! y, en fin, ¡qué modo tan verdaderamente maravilloso de interpretar la música de Heller y la de Raff la noche que tuve el placer de oirla!

No sé quién ha dicho que no se puede ser grande artista sin tener un amor sublime. Ese amor lo siente la Srta. Guerra hacia la música: así se la ve que al ponerse al piano y al comenzar á recorrer sus manos sobre el teclado, su fisonomía cambia, tomando una expresión indefinible de muda contemplación hacia la obra que interpreta; y absorta por sus bellezas, abstraída de todo cuanto la rodea, vésele consagrar su alma entera al divino arte, objeto de sus ensueños y la pasión á que consagra su vida. La Srta. Guerra ha tornado á su país, pero prometiendo volver aquí, donde su genio y su talento han sido tan apreciados y ensalzados. ¡Que tan halagüeña promesa se realice!

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Mayo 1890.)

## CXIII

### UN CACIONERO MUSICAL DE LOS SIGLOS XV Y XVI (1)

Trovadores y ministriles venían siendo en nuestra patria, desde antiguos tiempos, y cuando mediaba el siglo xiv, objeto de señaladas distinciones, así por parte de los reyes y magnates, como de los cabildos de las villas y ciudades, y del pueblo todo, que con sus cantares y *dezires* se regocijaba; porque, como escribía el Marqués de Santillana en su notable y conocida carta al Condestable de Portugal, sin ellos, «las plazas, las lonjas, las fiestas, los convites opulentos... como sordos é en silencio se fallaban.»

Así se ve á D. Alonso, el vencedor de las Navas, dispensando su alta protección á los juglares y trovadores agrupados en derredor de su trono; á San Fernando, mirando con predilección especial á los «omes de corte que sabian bien trovar et cantar, et joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto (nos dice su hijo) se pagaba et mucho, é entendia quien lo facia bien y quien non,» llegando su afecto hacia algunos de ellos hasta el punto de asignarles tierras en el repartimiento que hizo con motivo de la conquista de Sevilla, y que iguales ó parecidas muestras de distinción otorgasen á los mismos

(1) Un volumen de 639 páginas de impresión, encuadernado en tela. Se vende, al precio de 20 pesetas, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en la librería de Murillo.

de que hablo, entre otros que pudieran nombrarse, Alonso el Sabio, Alfonso XI, Juan II, Fernando I de Aragón y su hijo Alonso V, de quien se lee en el erudito prólogo del Marqués de Pidal, que encabeza el *Cancionero de Baena*, que se hizo acompañar en su expedición á Nápoles de tal muchedumbre de poetas, que casi de sus solas composiciones se formó el *Cancionero*, impropriamente llamado de *Stúñiga*, que guarda entre sus códices la Biblioteca Nacional.

Teniéndose como «bien natural del ánimo el sutil ingenio que mostraban (trovadores y poetas), ya en el tañer de los instrumentos, ya en el recitar las antiguas historias, ya en el cantar y trovar alegres canciones,» natural también era que los grandes señores, á imitación de los reyes, ó quisieran hacer alarde del ingenio que tenían y de su saber en la *gaya ciencia*, ó protegieran generosamente á los que la profesaban. De aquí el que se viera cultivando el *gay saber* á hombres como D. Juan Manuel, el gran canciller Ayala, D. Juan de la Cerda, el adelantado González de Mendoza, y más tarde á Villena, Santillana, Guevara y Jorge Manrique; y el que la historia nos cuente la protección y amistad del privado D. Alvaro de Luna á Alfonso Alvarez de Villasandino, la de D. Enrique de Villena al enamorado Macías, la del Cardenal de San Pedro Cervantes á Rodríguez del Padrón, y la del Marqués de Santillana á Diego de Burgos; así como el que, seguido el ejemplo por el pueblo y los que sus intereses administraban, dieran señaladas muestras de liberalidad á los que contribufan á regocijarle en sus fiestas, ya que, como Alfonso de Madrigal dice, «los yoglares é tañadores no son para la guerra, mas para la paz.»

No vaya á creerse, sin embargo, por lo dicho, que tal protección dejara de tener límites muy marcados y precisos, ni que la poesía de que nuestros grandes, y los trovadores y poetas mercenarios de ellos, hacían gala, fuera la misma que entre las gentes del pueblo corría,

transmitiéndose de unos á otros, y que, á decir verdad, era no sólo la más popular, sino la más genuinamente española también.

En aquella especie de vértigo literario, que se había apoderado de todo el mundo en Castilla y Aragón, de modo que nadie, desde el Rey hasta el más humilde plebeyo, se veía libre del afán de hacer coplas, como decían entonces, distinguióse á muy luego la poesía cortesana de aquélla que el pueblo usaba en sus cantares y romances, señalándose de modo claro y preciso los linderos que á una de otra separaban. Había por aquel entonces las *fablas*, ó sencillas narraciones de algún hecho histórico ó fabuloso; los *cantares*, destinados, como su mismo nombre indica, á ser puestos en música, que eran, ó bien producto de la musa popular y reflejo fiel de sus sentimientos, ú obra de los altos personajes y sus imitadores, en cuyo caso tomaban el nombre de *trovas*, y, por último, las *canciones de los juglares*, género de poesía plebeyo y despreciable, reducido á tal condición en manos de ellos, que de él hacían exclusivo uso en calles y plazas.

Los cantos del pueblo eran la expresión varonil y robusta de aquella fe religiosa y de aquella lealtad caballeresca que tanto le enaltecían, y eran su sostén en momentos de peligro, infundiéndole aliento para grandes empresas. En cambio, la musa cortesana, aspirando ante todo á ser culta, elegante y discreta, carecía de la espontaneidad y vigor de aquélla, pareciendo imposible que fuera cultivada por gentes tan turbulentas y que tan rudamente peleaban, ya en defensa de sus territorios, ya entre sí para arrancarse el poder, cuando tan poco se respiraba en ella el patriotismo, tan débil se mostraba la fe religiosa, y de modo tan conceptuoso y alambicado se expresaban la pasión y la ternura de que nuestros nobles hacían gala en sus empresas amorosas.

La razón principal de ello estaba en el apartamiento en que unos de otros vivían; en la valla, infranqueable por