

enojoso, y hasta inútil, reseñar punto por punto los nueve conciertos que se han verificado, y darle mi opinión sobre obras acerca de las cuales un sufragio universal verdadero ha emitido ya su inapelable voto. Permítame, pues, que, haciendo caso omiso de ellas, me limite á darle cuenta de lo que de propios y extraños ha interpretado por vez primera la Sociedad en cuestión en las sesiones mencionadas.

La galantería exige que los nuestros cedan el paso á los de afuera; y pues que de paso se trata, empecemos, si no lo toma á mal, por la *Keiser-march*, de Wagner, que, por no perder la tradición de lo que sucede siempre que se estrena algo de este maestro, provocó al terminarse gran contienda entre los nuevos *chorizos* y *polacos* de la Música, á riesgo de concluir en ruda batalla campal.

Por alguno de mis artículos anteriores ha podido usted colegir que no soy ardiente entusiasta de este nuevo astro de la Música, ni tampoco me cuento en el número de sus intransigentes detractores y acérrimos enemigos. Reconozco de buen grado y admiro en Wagner un talento profundísimo, gran suma de ciencia, y en las obras suyas que conozco, páginas admirables, sobre todo cuando no se aparta de leyes y fórmulas que en sus teorías condena, y (como se ha dicho por pluma bastante más autorizada que la mía) la inspiración le arranca á viva fuerza de los malos pasos á que su extravagancia le conduce; pero la educación música que he recibido del inolvidable y eminente Eslava, cuyos sanos principios en materia del divino Arte están consignados en libros, verdaderos monumentos de saber y doctrina, y mi idiosincrasia artística, digámoslo así, me hacen, hasta cierto punto, refractario á ese lujo de sonoridades estridentes, que atormentan el oído en vez de halagarle; de extrañísimos maridajes de sonidos, verdaderos *diabolus in musica*, y de armonías flotantes é indecisas, cuyo conjunto, llamado con excesiva acritud por un crítico ilustre «el caos vo-

luntario,» puede excusar la dura frase de Berlioz, de que en las obras de Wagner «se aplaude cuando cesa el dolor.»

Y vea usted el por qué fué oída con respetuoso y sentido silencio por mi humildísima persona la *Keisermarch* (á la cual separa un mundo de la grandiosa del *Tannhäuser*), suma, en mi sentir, de todas las cualidades dichas; verdadero *pandemonium* que trae á la memoria las aberraciones y extravagancias de un cuadro del Greco en sus últimos tiempos; obra, en fin, de circunstancias, y, como si dijéramos, de pie forzado (pues sabido es que se escribió con motivo de la coronación del entonces rey Guillermo, de Prusia), y con los inconvenientes que, por lo común, suelen tener las de este género.

No tenía tampoco Gounod, al escribir su *Marcha festiual*, la inspiración que le dictó la de la *Marionette*, verdadera joya esmaltada con todos los primores de una armonía bien entendida y de una instrumentación sobria, delicada y del más depurado gusto. De originalidad relativa, á los pocos compases revela la mano que escribió el *Jesús de Nazareth*; y cuando esto no sucede, la melodía no brilla ni por su interés ni por su distinción, por más que este pérfido abandono de la musa esté encubierto con todas las galas y atavíos de un instrumental sabia y magistralmente combinado.

Algo y aun algos de esto pudiera ser aplicable, amigo mío, al *Vals lento y Piççicato de Sylvia*, de León Delibes. Composiciones, ambas, ligeras, delicadas y llenas de finísimos detalles, hábilmente puestos de relieve por los que las interpretaron, y acogidas con una tempestad de aplausos, encantan y seducen por la elegancia y belleza de la forma; pero en su fondo carecen de una idea que les dé vida y calor. Son, á mi juicio, como esos cuadros de género á que tan dados son nuestros pintores, y en los cuales hacen á veces prodigios de dibujo y colorido, que agradan y enamoran á los ojos, pero que nin-

gún sentimiento despiertan, porque, en suma, poco ó nada dicen ni pueden decir al alma y al corazón.

Bella en el fondo como en la forma, la *Fantasia de concierto* de Beriot, sin pretensiones clásicas, pero siempre dentro de los límites del más exquisito gusto, adquirido y depurado en las mejores fuentes, había sido hasta aquí motivo de exhibición para los concertistas de violín: hacer que una masa de ellos la interpretara como un solo hombre, con pasmosa precisión, igualdad y movimientos uniformes de arco, esmaltando con delicados matices aquel bello y elegante trozo musical, fué la empresa que, con tanto valor como pasmoso éxito, acometió la banda de violines primeros de la Sociedad, cuyos trabajos son objeto de esta carta, revelando bien á las claras cuál era el eminente músico que había iniciado á la mayor parte de ellos en los secretos del Arte, en el que tanta maestría revelaban. Abrumadores aplausos los acogieron, lo mismo que cuando, por el propio procedimiento, ejecutaron el *Motto perpetuo*, de Paganini, de un modo capaz de desarrugar el ceño de más de un Aristarco gruñón, y quejoso de ver á aquéllos y sus colegas olvidar *aliquando* tradiciones que, en bien suyo, debieran tener siempre en la memoria.

Y pasemos por alto, si á usted le parece, las dos *oberturas* de Foroni, para tributar un entusiasta aplauso al Sr. Espí por su *Gavotta de concierto*, trozo sinfónico lleno de delicadeza, distinción y originalidad, que el público, dicho sea con el respeto debido, no apreció en todo su valor, que, á mi pobre juicio, es mucho; y un sincero elogio al Sr. Hernández, por su *Marcha fúnebre á la memoria de Eslava*, sentida página consagrada al recuerdo de aquella gloria del Arte, y escrita con la corrección, pureza y claridad que tanto distingue á los discípulos que aprendieron de labios de tan sabio maestro el difícil arte de la composición.

Cumplidos estos deberes de estricta justicia, diré á usted que el temor de aparecer más pesado de lo que natu-

ralmente, y por desgracia, soy, me hará no exponerco n la detención que se merece mis impresiones sobre la nueva *Sinfonía en do menor* del Sr. Marqués; y digo á usted mis impresiones, porque á esto y no más aspiro en mis artículos, dado que no me creó con el saber y autoridad suficientes para ejercer la verdadera crítica, de tal modo que, puedo asegurarle, mi ánimo al acudir donde se oye buena música, es aprender y ponerme (¡ojalá que lo consiga!) en camino de llegar algún día á la realidad que, benévola y caritativamente, por supuesto, me desea un colega, por cierto también impresionista.

- Volviendo á nuestro asunto, diré á usted que no sé por quién ni cuándo se ha dicho que *non est magnum genium sine melancholia*; gran verdad, salvo contadísimas excepciones, de la cual aplicaba yo no poca parte al modesto cuanto notable compositor Sr. Marqués, al oír su nueva obra y observar el tinte melancólico y triste que forma, por decirlo así, el tono general de ella, y la amargura y pasión que revela, sobre todo en el *andante*, que es, de los cuatro indispensables tiempos que exige el patrón de la sinfonía clásica, aquél en que, en esta ocasión como en otras, ha sido siempre más afortunado; siendo en mí tan arraigada esta idea, que considero empresa vana la del que buscarse, aun en las composiciones en que deliberada é intencionalmente ha querido ser jovial y festivo, el menor asomo de la risa franca y espontánea de Rossini, así como, en cambio, me figuro no sería difícil hallar la genealogía de sus ideas musicales y de un estilo que hoy le es propio, en las severas frases de Meyerbeer y en los acentos de la elegiaca musa de Mendelssohn.

Por lo demás, la obra de que le hablo, que en su primer tiempo encierra, hábilmente combinados, dos motivos, lleno de vigor el uno y de gracia el otro; cuyo *andante* es una página inspirada por la más sentida pasión; en la que el *allegretto scherzando* es un verdadero modelo de gracia y de ingenio, en donde Marqués ha hecho

gala del dominio que tiene sobre la orquesta, haciendo con ello más sensible lo débil del *allegro final*, debilidad que, dicho sea entre paréntesis, no es particular de este compositor, sino achaque común á las obras hasta de los grandes maestros, que bien pocas son las que no flojean al llegar á este escollo y se mantienen á la altura de los tiempos anteriores; esta obra, repito, es un título más que confirma la merecida reputación que su autor goza. Añadirle que las ideas que en ella se desarrollan son claras y distinguidas, la armonía correcta y del mejor gusto, y la instrumentación sobria, brillante, cuando es necesario, y siempre escrita de mano maestra, son cosas que por sabidas debieran callarse, cuando se trata de quien tantos lauros (honrosa, pero, triste es decirlo, única recompensa) ha conquistado en las siempre interesantes sesiones de la *Sociedad de Conciertos*.

La sinfonía en *re*, de Beethoven, de cuyo *andante* se ha dicho que es «la arrebatadora pintura de una felicidad inocente, apenas obscurecida por tal ó cual raro acento de melancolía;» la *Heróica*, calificada por Berlioz de «oración fúnebre de un héroe,» y portentosa creación nunca bastante alabada; el admirable *Septeto*, del mismo autor, y á su lado obras de Haydn, Mozart, Mendelssohn, Weber, Meyerbeer y otros autores de grande, pero no tanta importancia, han formado, además, parte del repertorio de los conciertos á que aludo. De lo que pudiera ocurrírseme acerca de ellas, guardo silencio: ya he dicho á usted el por qué, y á buen seguro que los lectores de *La Ilustración* se den por sentidos de ello.

Pero mal cumpliría con el propósito que le indiqué al principio de esta epístola, si no consagrara siquiera unas líneas á la *great attraction*, como diría un hijo de las orillas del Támesis, de los conciertos de este año: al gran violinista español Sarasate.

Desde que muchos há le ví aparecer, si mal no recuerdo, en el escenario del teatro de la Zarzuela, como un niño prodigio, y con el temor, que suele acometerme en

semejantes casos, de habérmelas con uno de tantos talentos y aptitudes que, por causas que no hay para qué decir ahora, se agostan temprana y prematuramente, no había vuelto á oírle, y la gran fama que de largo tiempo gozaba y precedía á su venida á la coronada villa, excitaba en alto grado mi curiosidad, avivando el deseo de conocer á quien, fuera de su patria, había elevado á tan gran altura el pabellón musical español. De más está decir que una y otro fueron cumplidamente satisfechos.

Los entusiastas aplausos con que Sarasate ha sido acogido, y de que me declaro cómplice; los elogios sin tasa que se le han prodigado, demostrando que no siempre es verdad aquello de que «nadie es profeta en su patria,» y el llegar esta carta más tarde de lo que debiera á manos de usted, me excusan en algún modo de entrar en largas explicaciones, de todo punto innecesarias. La *vox populi* ha aclamado á Sarasate, y con razón, como gran maestro en el difícil arte en que fueron colosos Tartini y Paganini, y que ha hecho célebres en el mundo músico los nombres de Beriot, Vieuxtemps, Joachim, Wieniawski y Monasterio. Justificando el *labor omnia vincit*, de Virgilio, posee el artista de que le hablo un dominio absoluto sobre el *Stradivarius* que tiene en sus manos: mecanismo perfecto; afinación exquisita; elegancia y delicadeza incomparables; conocimiento de los más secretos recursos del violín, que le hace vencer con la difícil facilidad, tan buscada como poco hallada, los escollos más grandes: he aquí las cualidades que en alto grado posee y le hacen digno del renombre que goza. Pero, amigo mío, el sol tiene manchas, y no es de extrañar que este astro musical, por grande que sea su magnitud, como con orgullo patrio lo reconozco, las tenga también: de carecer de ellas, Sarasate sería á mis ojos el bello ideal del artista. Esas manchas son, en mi humilde juicio, la carencia, al menos en la proporción que fuera de desear, de lo que un eminente sabio definía: «la chispa misteriosa que prende fuego á las organizaciones privilegiadas,» y

que sin tantas retóricas, diré á usted que es el corazón; aquel divino fluido del genio que inflama en momentos dados al artista, y subyuga y arrebató al que le oye, «cambiando instantáneamente el estado de su alma,» como Napoleón decía de Baillot.

Sarasate, que en las obras que pudieran llamarse de género, como los *Aires rusos*, de Wieniawski; el *Rondó característico*, de Saint-Saens, y aun la *Fantasia*, de su composición, sobre motivos del *Fausto*, se encuentra á grandísima altura; que en los *allegros*, y, por regla general, en todos los pasos de ejecución, deja atónito al oyente; en el *concierto* de Beethoven, como en el de Mendelssohn, y, en una palabra, en todo lo que es sublime en el Arte; allí donde hay pasión, sentimiento, energía, no se eleva lo que fuera de desear, ni produce ese estremecimiento que se siente cuando el artista comunica al mundo exterior la impresión que en su alma ha producido la belleza. Sorprende, pero no impresiona. De él se ha dicho, como de Paganini, que tiene el diablo en el cuerpo: yo hubiera preferido que fueran ángeles, cual sucede á algún otro que usted y yo conocemos, que es mejor compañía; y de buen grado le excusara el tener menos de la exquisita é incomparable corrección que le distingue, en gracia de un poco más de sentimiento y de virilidad; porque, como decía Stendahl: «En Música todas las faltas que se cometen por exceso de pasión, pronto se perdonan, como en el amor sucede con las que tienen por causa amar con toda el alma.» En una palabra, y para concluir, si usted me pidiera redujese á fórmula mi impresión sobre Sarasate, le diría que es el Planté del violín.

Y aquí termino esta larga y desaliñada carta, no sin consignar el placer que siento al ver trocada la indiferencia con que largo tiempo se ha mirado á nuestra patria en punto á Bellas Artes, en justo y merecido aprecio, recobrando así España el lugar que de antes ocupara. Las obras del inolvidable Eslava son hoy admiración del ex-

tranjero; artistas como Monasterio, Sarasate y Fernández Arbós se han hecho allí célebres; los lienzos de Fortuny, Rosales, Pradilla, Madrazo y Domingo gozan merecida fama, y este renacimiento que se observa, hace entrever la esperanza de que, en no lejano día, recobremos en el mundo artístico nuestro antiguo esplendor, y vuelvan aquellos tiempos en que españoles eran los que dirigían la música de la Capilla Sixtina, y otro español también, y de inmarcesible gloria, fijaba en el lienzo las severas facciones de uno de los más ilustres pontífices que registra la historia en sus anales.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Abril 1880.)

XXX

HELIODORA Ó EL AMOR ENAMORADO

(zarzuela de Arrieta)

Suponte, pío y benévolo lector, que al fin el maestro Barbieri se decide á publicar los tesoros bibliográficos que guarda y el riquísimo caudal de curiosas y hasta ahora ignoradas noticias que posee, á costa de largos años de incesante y provechoso trabajo acerca de la Música y los músicos españoles; figúrate que el susodicho maestro, porque así lo tuviere á bien, diese punto á su obra al tocar la segunda mitad del siglo que corremos, y, por último, y vaya de suposiciones piadosas, que, andando los tiempos, se le ocurriese en los venideros á algún buscón y erudito como aquél ser continuador de sus trabajos, é historiar, pongo por caso, lo que fué la música lírico-dramática en España durante la segunda mitad de la presente centuria.

Trabajo le mando al tal, y desde luego le auguro más de un dolor de cabeza, si ha de explicarse con claridad y hacer entender á los que le lean el por qué y el cómo la *Zarzuela*, en un brevísimo espacio de tiempo, puede decirse que nace, se eleva á grande y merecida altura, y derrúmbase á muy luego, cayendo en la lastimosa decadencia que todos hemos visto, y dejando, como legado de su corto paso por el mundo, el género bufo, lastimoso engendro de desatinos literarios, sazonados, la mayor parte de las veces, con la más insulsa y liviana de todas las músicas.

Decía un doctísimo amigo, aplicándolo á sucesos históricos de reciente fecha, que no debía tocarse la lava de los volcanes hasta que se enfriara; y siguiendo yo tan prudente consejo en el asunto en cuestión, me guardaré bien de apuntar las causas que rebullen en mi magín, y que, á mi juicio, hayan podido influir más ó menos en que el género de que hablo, y en el cual se dieron á conocer y alcanzaron justo y merecido renombre muchos de nuestros compositores españoles, haya vivido (con dolor dicho sea, y también con la licencia poética que el caso exige), como de las rosas decía un gran escritor de la vecina Francia, «el espacio de una mañana.»

Jugar con fuego, El Marqués de Caravaca, Los diamantes de la Corona, Mis dos mujeres, El Campamento, El Valle de Andorra, Catalina, El estreno de un artista, Marina, El Grumete, El dominó azul, Moreto y tantas otras que sería ocioso nombrar, constituyen el rico bagaje de aquella época de triunfos y gloria para la escena lírica española, en que brillaron Barbieri, Inzenza, Gaztambide, Arrieta, Oudrid, el inolvidable Ventura de la Vega, Ayala, Olona, García Gutiérrez, Azcona, Camprodón, y tantos otros músicos y poetas, al lado de la Adelaida Latorre, la Amalia Ramírez, la Santamaría, Salas, Caltañazor y Calvet, que el tiempo ha declarado irremplazables, y que dedicaron los unos su genio y talento, y los otros sus dotes artísticas, á la Zarzuela, hija, por entonces, mimada y predilecta del público madrileño, que acudía en tropel á poblar todas las noches el vetusto y desmantelado teatro donde tenía asentados sus reales.

Pasaron los tiempos: la muerte arrebató no pocos de aquellos ingenios, y los que sobrevivieron fueron encerrándose en un mutismo, más ó menos excusable, pero siempre nocivo para el Arte, sin que los esfuerzos hechos, algunos dignos de aplauso, por la nueva generación de poetas, músicos y actores que les sucedió, bastase para contener la decadencia, cada día mayor, de la Zarzuela, cuyas postrimerías todos hemos presenciado,

en los que, aplicando al caso aquella gerundiana y sabida frase de un famoso predicador, pudieran llamarse los «últimos negros llamados años» de existencia que ha arrastrado el teatro de la calle de Jovellanos.

Dar de nuevo calor y vida á la Zarzuela, huyendo de los derroteros funestos que la llevaron á la triste situación antes apuntada; rodearse para ello de valiosos elementos, llamando en su auxilio á cuantos en las letras y en el divino Arte han alcanzado merecidos lauros en la escena, he aquí lo que ha hecho la empresa del teatro de Apolo, si ha de creerse al programa con que anunció su campaña artística (por más que, en punto á programas, la experiencia aconseje el uso de la prudente resta que para el amor y la amistad reza un antiguo refrán), y que, la verdad exige se diga, ha realizado hasta la fecha en que me encuentro hilvanando este artículo.

Prueba de ello, y plausible, ha sido el buen acuerdo de empezar sus tareas con *El dominó azul*, obra que, á mi entender, es, al par de *Marina* y *El Grumete*, una de las más preciadas joyas que esmaltan la corona artística del maestro Arrieta, quien tan merecido nombre ha sabido conquistarse en el Arte lírico-dramático. Llenas las páginas de aquella partitura, que sería ocioso analizar por ser de todos conocida y aplaudida, de bellas y sentidas melodías, en que rebosa la lozanía y el vigor de la juventud, y parece á veces aspirarse el perfumado ambiente del poético país donde aquel maestro hizo sus estudios, revestidas con las galas de una armonía clara y bien entendida, y de una instrumentación sobria y elegante, mis lectores recordarán que desde el primer momento alcanzaron gran boga, haciéndose muchas de ellas populares. Han pasado de esto cerca de treinta años; de entonces acá el gusto músico se ha depurado y cambiado no poco, y, sin embargo, *El dominó azul* ha sido oído con el mismo agrado y acogido con el mismo aplauso que en los tiempos en que alcanzó ruidoso éxito en el antiguo teatro de la plaza del Rey; prueba verdadera de su inne-

gable mérito, que, reconocido entonces, una nueva generación, digámoslo así, ha venido á confirmar.

Antiguo asunto de discusión entre los peritos en el Arte es el de la influencia, ó mejor dicho, predominio de la música sobre el libro, ó de éste sobre aquélla, llegando unos hasta el punto de sostener que la letra es tan sólo el pretexto para que el compositor derrame los tesoros de su genio é inspiración, y que, en definitiva, «allí donde las palabras concluyen, empieza la música,» mientras otros creen que ésta es, en el género lírico se entiende, tan sólo el lujoso atavío con que á aquéllas se reviste para dar más fuerza de expresión á los conceptos, opinión cuyo último término es el *recitado continuo*, solemnemente proclamado por la escuela wagnerista. Que en pro de ambas teorías se han aducido ingeniosos argumentos y un rico caudal de curiosísimas noticias, sacadas de la historia del Arte, y que, como todas las historias, tiene en su arsenal materiales para todos los gustos y opiniones, ocioso es decirlo. No es del caso entrar en esta discusión, y bástame consignar, sin que esto sea hacer uso de eclecticismo acomodaticio, que en la Zarzuela la influencia del libro es grande, y empresa harto difícil para el músico dar vida, color y animación á lo que de ello no tenga las convenientes dosis que exigen los tiempos que corremos, la agitación febril en que vivimos, y el rumbo que por éstas y otras causas ha tomado el Arte dramático moderno, y de cuya bondad ó malicia ni me creo competente, ni me es dado juzgar desde las columnas de *La Ilustración*, á menos de meter mi hoz en mies ajena.

Algo de lo dicho pudiera aplicarse á *Heliadora ó el amor enamorado*, obra póstuma, como mis lectores saben, del por tantos títulos respetabilísimo D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que

«Por medio siglo, con ardor fecundo,
Enriqueció la hispana poesía,
Vencedor de la gloria y del olvido.»

Escrita sobre la sabida historia de los amores de Psiquis y Cupido, es un idilio encantador, de admirable y lozana poesía, y galana y castiza prosa; pero que, ó por lo sabido de la fábula, ó por la plácida sencillez con que ésta se desarrolla, no despierta el interés que fuera de desear, sin que al espectador conmuevan gran cosa que digamos, ni las amarguras de Heliodora, triste ejemplo de que *es la desdicha estrella de la hermosura*; ni los sinsabores de aquel diosecillo, «cuyos hechos, hazañas, desaguisados, entuertos y prodigios son la historia eterna del linaje humano,» y que para enseñanza y consuelo de los venideros á quienes ha de herir con sus doradas flechas, advierte que *amor que no padece no es amor verdadero*; ni le afligen, por último, los malos ratos por que pasa Venus al sospechar á su hijo herido por los mismos dardos que constituían sus arreos, y en peligro de que por ello tuviese sucesión directa.

Tal vez esto que dejo apuntado, y que nada más lejos de mi ánimo creer, y menos querer, tienda á amenguar en lo más mínimo el indisputable mérito y altísima fama de la gloria nacional cuya muerte lloran las letras patrias, ó el deseo de dar á su música el Sr. Arrieta cierto sabor clásico en consonancia con el tono general del libro, hayan hecho que su partitura, elogiada por todos los entendidos en el Arte, y en la que abundan melodías de reconocida belleza; los momentos de felicísima inspiración, como el duo de tiple del primer acto; armonías sabiamente combinadas, y ricos detalles de instrumentación, no tenga á veces todo el relieve que fuera de desear, y el exceso de saber haya variado en alguna ocasión la frescura de la frase. La obra del Sr. Arrieta es, de todas maneras, importante; el fallo público ha confirmado este juicio, y por ello le envío mi sincero parabién.

Dos discípulos suyos, honra de la escuela donde se iniciaron en el difícil arte de la composición, y que, si no gran provecho, fama, y fama merecida, tienen en nuestro pequeño mundo músico, han prestado también su

óbolo á la resurrección del género lírico-dramático español: el Sr. Marqués con su *Sinfonía* sobre motivos de varias zarzuelas, y el Sr. Chapí con la música que ha escrito para el juguete cómico *Música clásica*, que tanto éxito alcanza en el teatro de la Comedia.

Que el Sr. Marqués es una especialidad en el género sinfónico; un compositor que, después de nutrirse con la enseñanza de los grandes clásicos, tiene ya un estilo propio y peculiar, y maneja la instrumentación á maravilla, sabido es por demás, y por mi parte he tenido más de una vez la ocasión y el placer de consignarlo. La sinfonía á que aludo (que interpretó magistralmente la excelente orquesta que en el teatro de Apolo ha reunido el maestro Vázquez), y que es digna pareja de la que compuso Barbieri para la inauguración del teatro de la calle de Jovellanos, es buena prueba de la verdad de lo dicho, siendo excusado añadir que valió á su autor espontáneos y ruidosos aplausos.

Enmudecido, con harto sentimiento mío, el popular maestro antes citado, que posee la *vis cómica* como nadie; muerto el malogrado Aceves, que en las cortas obras que produjo mostraba grande ingenio y gracia, el chiste músico, si se me permite la frase, había desaparecido de la escena, y sucedíame, por lo general, con las composiciones de estos últimos tiempos, en que se ha intentado escribir música alegre y juguetona, lo que acontece las más de las veces con aquéllos que quieren ser graciosos *a fortiori*: sus chistes dan ganas de llorar. El Sr. Chapí, que, por aplausos que haya recibido, no creo es aún apreciado en todo lo mucho que vale como compositor serio, ha levantado en la ocasión presente la decaída bandera, mostrando con su *Música clásica* que así sabe haberse-las con el puñal de Melpómene como con la careta de Talía: su nueva obra, escrita sin pretensiones, y en que aparecen hábilmente barajados conocidísimos motivos de Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer y otros autores, al lado de frases lindísimas, de verdadera novedad y belle-

za, es un conjunto de singular gracia y donaire, y feliz augurio de nuevos y más importantes triunfos en el camino que con tan feliz éxito ha emprendido.

Y aquí llegaba, lector mío, cuando al echar una visual por las cuartillas escritas, he visto que para solfa harta tenías por hoy, y no era imprudencia dejar para otra ocasión el hablarte del regio coliseo, tanto más, cuanto que tela hay para que sobre él echemos más de un párrafo, sin olvidar, por supuesto, la *función de inocentes*, que, como inauguración de la temporada, más ó menos hemos representado allí todos los mansísimos abonados, sufriendo y pagando, que es lo peor, los subidos precios con que ha recompensado nuestra constancia la empresa, sin otra razón para ello que la que el Capitán de *El Valle de Andorra* alegaba para probar que los soldados de *la española infantería* eran bravos.

Quédese, pues, para otro día; que para *obertura* de mis tareas crítico-musicales basta y sobra con lo dicho.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Octubre 1880.)

XXXI

ROBERTO IL DIAVOLO—AIDA—SAINT—SAENS

«El Arte os abre su magnífico porvenir: venid á Darmstad; seréis recibido en mi casa como un hijo, y podréis satisfacer en las fuentes mismas esa sed de conocimientos musicales que os devora.» Esto escribía el más grande teórico de la época, el abate Vogler, tenido como el P. Mattei de la Germania, á un joven hebreo (*kleiner jude*), de quien, como habilísimo pianista, hacía encomiásticos elogios la *Gaceta de Leipsick*, y que era ni más ni menos que el futuro é inmortal autor de *Roberto il Diavolo*.

Que Meyerbeer acudió á la escuela á donde le llamaban para iniciarle en los más recónditos misterios de la difícil ciencia de la composición; que allí trabó fraternal amistad con Weber, no entibiada siquiera por las amargas censuras y violentos apóstrofes que éste más tarde le prodigó, creyéndole en mal camino; y que tras largos años de profundo estudio y de ensayos más ó menos infructuosos, rara vez coronados por el éxito, Meyerbeer, siguiendo el consejo de Salieri, marchó á Italia, oyó en Venecia el *Tancredo*, abjuró (aunque, como más tarde pudo verse, sólo aparentemente) de sus antiguos principios, y se echó en brazos de la escuela rossiniana con todo el ardor de un neófito, mis lectores lo saben, y no hay para qué detenerse en contarle detalladamente.

Romilda e Constanza, Semiramide riconosciuta, Emma di Resburgo, Margarita d'Anjou, L'Esule di Granata, Almanzor, y, por último, *Il Crociato*, son las obras de

esta época de conversión, en las que, sobre todo en la última, alcanzó gran fama, haciendo á Weber, condolido de ver á su condiscípulo y amigo en tales pasos, estallar, á propósito de la *Emma di Resburgo*, en un artículo «lleno de cólera y santa convicción,» al decir de un biógrafo de Meyerbeer (que publicó la *Gaceta de Dresde*), contra el que tan en absoluto había vuelto las espaldas á la escuela en que juntos trabajaron, y á los severos principios que allí aprendieron, y escribir también á su amigo Ries éstas poco proféticas palabras: *Meyerbeer se pierde*.

No pensaba tal cosa el gran maestro, ni su fe en la nueva bandera que había abrazado era tan ferviente como el autor del *Freyschütz* creía; y si hechos elocuentísimos no lo hubiesen demostrado más tarde, bastarían para probarlo las dos siguientes cartas, escritas no mucho después de aquellas diatribas, y que mis lectores no llevarán á mal les dé á conocer, si es que ya no las tuviesen leídas de antemano. Es la primera del mismo Weber á su hermano, y dice así: «El viernes último he tenido una grandísima alegría. Meyerbeer ha venido á pasar todo el día conmigo: los oídos te han debido zumbar. Ha sido un día verdaderamente feliz; un recuerdo de los dichosos tiempos en que vivimos juntos en Manheim, y no nos hemos separado hasta muy entrada la noche. Meyerbeer marcha á Trieste, donde va á poner en escena su *Crociato*, y debe volver dentro de un año á Berlín para *escribir allí una verdadera ópera alemana*. ¡Quiera el cielo que cumpla su promesa! En cuanto á mí, le he hablado lo que en mi conciencia sentía.»

La segunda epístola, publicada recientemente por uno de los más entendidos críticos musicales de la vecina Francia, suscrita por el mismo Meyerbeer y fechada en Milán en 1823, es como sigue: «Querido Levasseur: Me considero muy afortunado por la buena opinión que tiene de mis débiles talentos el señor Director de la Ópera. Me preguntáis si desearía escribir para la Ópera france-

sa. Os aseguro que me sería mucho más glorioso escribir para ella que para todos los teatros italianos, en los cuales se han representado ya muchas obras mías. ¿Dónde encontrar mejor que en París los inmensos medios que ofrece la Ópera francesa para *el que desea escribir música verdaderamente dramática?* Aquí los libretos no son buenos, y el público no gusta sino de un solo género de música. En París hay poemas excelentes, y sé que vuestro público acoge cualquier género de música, siempre que esté escrita con genio. Tal vez me preguntaréis por qué, entonces, no he procurado escribir en París. Acaso porque aquí se nos pinta la Ópera francesa como un campo erizado de obstáculos, donde es forzoso esperar años y años antes de ser acogido. Os confieso, igualmente, que en Italia me han gastado algo á fuerza de continuas peticiones de óperas, bien que esto se deba más á la grande indulgencia del público que á mis débiles talentos.»

Como se ve, eran claros los propósitos del maestro de abandonar un género que más por interés en darse á conocer que por propio convencimiento de su bondad había seguido (y aun esto, luego de adquirida fama, con ciertas restricciones), y que no podía convenir ni á su carácter ni á la severidad de su talento. Así es que una vez puesto en escena, en París, y á instancia de su amigo Rossini, *Il Crociato*, fuese por la fría acogida que, al decir de alguno, tuvo esta ópera en la antigua Lutecia, ó porque una vez franqueadas las puertas de aquel teatro, y que, como se ha visto, consideraba punto menos que inaccesibles, creyó llegado el momento de romper con las trabas que ligaban su fecunda imaginación y su poderoso talento, lo cierto es que, después de largos seis años de meditación, presentó al Director de la Academia Real de Música su nueva ópera *Roberto il Diavolo*, abriendo nueva era en los fastos de la música dramática, y haciendo con ella una revolución que hará época en la historia del Arte.

Lo que ocurrió durante los ensayos y en el estreno de tan admirable y prodigiosa obra, los lectores de *La Ilustración* que hayan tenido la benevolencia de leer el año pasado mis deshilvanados artículos, lo saben ya; y á lo dicho, tan sólo añadiré, puesto que de citas epistolares se trata, lo que cuenta un íntimo amigo de Meyerbeer en un curioso libro que por estos días he tenido entre las manos. Dice el susodicho que durante los últimos ensayos de la ópera en cuestión, recibió el gran maestro una carta de su madre, en cuyo sobre se leía lo siguiente: *Para abrirla después de la primera representación del Roberto*. Harto trabajo costó á aquél cumplir el precepto maternal; y cuando la noche del estreno, ebrio de triunfos y gloria, pudo ya verse solo en el cuarto del Hotel Bristol que habitaba, se apresuró á abrir la carta. *¡Dios te bendiga y te guarde! ¡Que Él haga brillar su rostro hacia tí y te sea favorable! ¡Que te mire y te dé paz!* eran las bíblicas palabras que en ella había estampado la virtuosa madre, y con que desde el retiro del hogar enviaba á su hijo, en el momento más solemne de la vida artística de éste, su santa bendición. Meyerbeer, añade el amigo citado, llevó toda su vida consigo esta carta, que miró siempre como el más precioso talismán.

Mucho se ha dicho y escrito sobre el *Roberto*, y la universal fama que tiene puede excusar un elogio más á los infinitos que se la han prodigado: mezcla habilísima de la escuela italiana, partidaria acérrima de la idea melódica expresada por la voz, y de la que cuenta como patriarca al gran Sebastián Bach, y cuyas cualidades dominantes son la profundidad de las combinaciones armónicas y la riqueza y colorido de la instrumentación, la ópera de que hablo es monumento de eterna gloria para su autor, deleite de todos los amantes de la buena música, y libro de grande enseñanza para cuantos se dedican á la difícil ciencia de la composición.

La paternidad del libreto de *Aida* fué tema, no há mucho, de larga discusión entre los periódicos italianos; para restablecer en su punto la verdad, publicó Camilo de Lacle una carta, fechada en Roma el 28 de Marzo de este año, que también he de dar á conocer á los lectores de *La Ilustración*, con promesa formal de ser ésta la última cita epistolar que me permita en el presente artículo, no tan sólo porque aclara un punto curioso en la historia de la última obra dramática de Verdi, cuanto porque confirma la opinión, generalmente tenida, de la gran parte que el compositor parmesano toma en la confección de los poemas cuya música se propone escribir. He aquí la epístola, dirigida al periódico *L'Italia*: «Señor Redactor: Toda vez que la historia del libreto de *Aida* ha suscitado una polémica en la prensa romana, yo puedo, aprovechando mi estancia en Roma, hacer sobre este asunto indicaciones precisas. Habéis sido bien informado: la primera idea del poema pertenece á Mariette-Bey, el célebre egiptólogo. Yo he escrito el libro en Busseto, escena por escena, réplica por réplica, en prosa francesa, á los ojos del maestro, que ha tomado una parte muy importante en este trabajo. La idea del final del último acto, con sus dos escenas sobrepuestas, le pertenece muy particularmente. La traducción de esta prosa en versos italianos ha sido el trabajo de M. Ghislanzoni, lo cual ha indicado bien claro poniendo simplemente sobre la partitura: *Versi di Ghislanzoni*. Escrita la música, estos versos han sido á su vez traducidos para las representaciones francesas. He aquí, señor Redactor, lo que, no estando impedida la busca de la paternidad en semejante materia, pudiera llamarse el génesis de *Aida*.—Recibid, etc.»

A la manera que Miguel Angel decía: *Sanzio ha atraesado por la Capilla Sixtina*, Wagner, á mi juicio, podría decir: «Verdi ha escuchado mi *Lohengrin*» porque es innegable que el rumbo, bueno ó malo (que en esta discusión no hay para qué entrar ahora), que el maestro

de Bayreuth ha impreso al género lírico-dramático, y la innegable é irresistible influencia que en él ejerce, han contribuído, y no poco, en el cambio que en su manera de escribir ha hecho Verdi, iniciado primero en el *Don Carlos*, y realizado casi por completo en la ópera en cuestión, en la cual hay bastantes concesiones hechas á la nueva escuela germánica, no, se entiende, con la servil imitación del copiante, sino con el saber del maestro consumado, que no por eso cree renunciar, ni renuncia, á su propia individualidad.

Es posible que si Rossini hubiese oído la *Aida*, no dijera, como antes: *Verdi es un músico que lleva un casco*; pero, en cambio, no es aventurado suponer que lamentara el que el último representante de la escuela italiana, al abandonar, por anticuados, patrones y fórmulas inaceptables hoy, en busca de un ideal más grande, su tradición y la senda en que tantos lauros ha conquistado, abrazase, con demasiado ardor tal vez, el camino de las armonías rebuscadas y de los giros más ó menos extraños, con detrimento de la idea melódica, carácter dominante del género que inmortalizó á Bellini y Donizetti, cuando el autor del *Guillermo*, en su *Misa solemne*, le acababa de mostrar de una manera admirable la unión de las ideas viejas con las nuevas, y el feliz consorcio en que pueden estar una melodía clara é inspirada, con todas las riquezas de la armonía, no encubriendo y ahogando á aquélla, antes bien realzándola y aumentando su belleza y encanto.

Haydn sabido es que desconoció la grandeza de Beethoven; Weber se burló del autor de la *Sinfonía en do menor*, y no fué parco en dicterios y epigramas contra Rossini; y de Händel se cuenta que decía de Gluck, «que no sabía más de contrapunto que su cocinero.» ¿Qué de extraño tiene, lectores míos, que si estos grandes hombres se permitieron juicios tan equivocados, los haya formado yo, en mi insignificancia, tratando á mi vez, en los primeros tiempos en que el diablo me tentó á escri-

bir sobre música, con una ligereza censurable la *Aida*, que podrá ser objeto de controversia y tener lunares en que pueda hincar el diente, y con razón, una crítica mordaz, pero á la que no puede negarse gran importancia, y páginas admirables en que Verdi muestra su fecunda y poderosa inventiva, el profundo saber que posee en la ciencia de la armonía, y la riqueza de colorido, conocimiento de los efectos de conjunto, y talento dramático que en alto grado le distinguen? Harto conocida es la ópera para entrar en detalles, y baste lo dicho en descargo de mi conciencia artística.

Haciendo caso omiso, con una caridad que ciertamente no merece la empresa del Teatro Real, tan despiadada con los abonados, de las desdichadas representaciones de *Marta* y *Rigoletto*, y que han servido á aquélla para hacer con sus pacientísimos favorecedores el conocido juego de «un favor y un disfavor,» dándoles, como vulgarmente se dice, una de hiel y otra de miel, *Roberto* y *Aida* han sido las dos óperas bien cantadas, y líbreme Dios de decir que igualmente bien puestas en escena, que, hasta ahora, se han oído en el regio coliseo. Desempeñadas por artistas juzgados y apreciados ya, pocas palabras bastarán para consignar la manera como esta vez han sido acogidas por el público madrileño.

Merecidos y no escasos elogios he prodigado en más de una ocasión, sin que tenga por ello de qué arrepentirme, á la Srta. Reszké, en quien la *cara Alice*, como la llama el diabólico genio del mal, tiene un admirable intérprete, desplegando las excelentes dotes que como cantante y como actriz posee, y poniendo de relieve con verdadero *amore* la poética creación de Meyerbeer. Igual le ha sucedido con la de *Aida*, siendo en una y otra objeto de las más calurosas ovaciones.

Digna pareja de ella la Sra. Pasqua, cuya hermosa voz y dicción han apreciado ya seguramente mis lectores, ha sabido dar al carácter de Amneris, rival de *Aida*, todo el colorido y toda la pasión de la mujer enamorada al

par que víctima de la cruel pasión de los celos, arrancando también por ello merecidísimos aplausos.

No ha sido menor la ovación que en las dos óperas mencionadas ha recibido el tenor Stagno, mimado y querido desde largo tiempo por los habituales concurrentes al Teatro Real. Su voz, aunque algo de gola, tal vez haya perdido algo en el tiempo que ha estado ausente de nosotros; pero, en cambio, el artista ha ganado, y no poco, en más de un concepto, y los recursos que emplea para encubrir los estragos del tiempo, así como el haber desechado en gran parte la mala costumbre que antes tenía de alargar las notas, cuando no había por qué ni para qué, con unos calderones que eran un verdadero contrasentido músico, le han hecho aumentar con creces el aprecio de los entendidos en el Arte. De más está el decir que en las dos óperas mencionadas es muy aplaudido.

El barítono Kashman, que también adolece del defecto que me he permitido señalar al tenor supradicho, es un buen artista, confirmando este juicio la manera como ha interpretado el Amonasro de *Aida*.

El Sr. Uetam, cuya hermosa voz es un tesoro, y que como actor es digno de elogio, ha caracterizado el papel de Bertramo como él sabe hacerlo. ¡Lástima, y lástima grande, que tal vez un exceso de entusiasmo artístico, y el deseo de mostrar en toda su plenitud las grandes facultades vocales que posee, le lleven á exageraciones y efectos que, á la larga, sin ser de provecho ninguno para el Arte, no han de redundar ciertamente en beneficio suyo!

El maestro Goula merece también sinceros plácemes por la manera con que ha dirigido así el *Roberto* como la *Aida*, y tanto mayores, cuanto que tiene que habérselas con una orquesta completamente desquiciada y de la que faltan este año, aún más que el pasado, importantes é irremplazables elementos.

Los coros, bien, y en su conjunto se ha ganado en ca-

lidad de voces; la escena, aceptable en la ópera de Verdi; deplorabilísima en la de Meyerbeer, digna del más obscuro, pobre é insignificante teatro de provincia, y poco en consonancia con la oferta que la empresa hacía, al querer justificar de algún modo el inmotivado aumento de precios, de «presentar los espectáculos con la propiedad artística que exige el regio coliseo, con mayor esmero aún que el año pasado,» en lo cual, de paso sea dicho, maldito el favor que haría, sino cumplir, si mi memoria no es infiel, una de las condiciones del contrato.



Fáltanme tiempo y espacio para dar cuenta á mis lectores, con la detención que el caso merece, de las notables sesiones que una celebridad europea, Camilo Saint-Saens, está dando en el teatro del Príncipe Alfonso, con la valiosa cooperación de la Sociedad de Conciertos, á más de la de su compañero de peregrinación artística, el violinista Viardot, joven de grandes esperanzas y heredero de un nombre ilustre en los anales de la Música.

Saint-Saens, que, al decir de sus biógrafos, mostró desde su infancia grande inteligencia música y no menor sentimiento del divino Arte, es, entre los compositores de la vecina Francia que hoy viven, uno de los de mayor y más merecida fama, y cuyo nombre, á no dudar, figurará en honrosísimo puesto en la historia del Arte. Impregnado de un profundo conocimiento de los clásicos, que bien á las claras se revela en muchas de sus composiciones; conocedor de la música moderna aun en sus extravíos, ha conseguido lo que á pocos es dado: tener un estilo propio, peculiar y característico, romántico á las veces, de un realismo pasmoso otras, y en que siempre fulgura la llama del genio. No conozco sus óperas, que por cierto no han sido muchas; pero por lo oído, á falta

de otros datos, bien pudiera asegurarse que su verdadero terreno, aquél en que tendrá triunfos incontestables, es el género sinfónico, en el que hace alarde de sólidos conocimientos en la intrincada ciencia de la composición, y le muestra extraordinario de la orquesta, que maneja á maravilla: así consigue en la *Suite d'orchestre* y en los bailables de *Etienne Marcel*, por ejemplo, que ideas á veces de escasa valía, realzadas por el colorido admirable, exuberante á veces, de su riquísima paleta, si se me permite la frase, produzcan extraordinario éxito y causen verdadero entusiasmo en el auditorio.

La mayor parte de mis lectores habrá oído la *Danse Macabre*, interpretada, por cierto, en esta ocasión por la orquesta de la Sociedad de Conciertos de una manera capaz de satisfacer al más descontentadizo y exigente, y es seguro que, prescindiendo del mayor ó menor afecto que tengan á este género de obras y á las tendencias que revela, irresistiblemente atraídos y dominados por aquella música originalísima, aquellas armonías extrañas y aquellos vigorosos ritmos, habrán aplaudido con todas sus fuerzas al autor de tan bella página, que por sí sola revela gran talento, y muestra que el genio fantástico del autor del *Freyschütz* puede tener tal vez en él un digno sucesor. El preludio del oratorio *El Diluvio*, y he aquí, entre paréntesis, las dos mejores obras sinfónicas que de Saint-Saens se han interpretado en los conciertos de que hablo, es, por el contrario, severo; está escrito con un arte verdaderamente clásico; la idea melódica es bella é inspirada, y hace ver que las tradiciones de Hændel no se han perdido, y que el compositor en cuestión ha consagrado no pocas vigiliass al estudio de aquel gran maestro, sin rival en su género.

Saint-Saens se ha presentado también como concertista. Su notoria maestría en el órgano era sobrado conocida por cuantos habían tenido la fortuna de oírle en la iglesia de la Magdalena, de París, donde sucedió á Lefebure-Wely. Como pianista, uno de los escritores que con

más acierto se ocupan en esta villa y corte de crítica musical, abrigaba la duda, al oírle por primera vez, de si podría aplicársele lo que alguien había dicho de Listz: «Sabe pintar todo, menos las aspiraciones dulces y serenas del alma; habla todos los lenguajes, menos el lenguaje del amor.» Algo de esto me pasaba á mí, y, á ser franco, no he tenido que rectificar la primera impresión que me produjo. Distínguese Saint-Saens por el vigor, la energía, la claridad en la ejecución, el mecanismo perfecto y la difícil facilidad con que vence y arrolla con notable maestría el cúmulo de dificultades de que están erizadas sus obras; pero fáltale, á mi pobre juicio, el *quid divinum* con que el artista sabe y expresa los sentimientos íntimos y delicados del alma; y así se explica que al paso que, sobre todo en sus dos *Conciertos* y en el *Estudio de piano*, sorprenda y admire, en el *Nocturno de Chopin*; en el *Tema con variaciones*, de la gran sonata de Beethoven, y aun en el *Concierto en do menor*, del mismo, no haya estado á toda la altura que fuera de desear. Nada hay perfecto sobre la tierra, y de esta dura ley no podía ser excepción el aplaudido maestro, cuya importancia en el Arte, repito, es grande é incontestable.

Y con lo dicho basta y sobra por hoy. Perdón, lector mío, por este largo párrafo que contigo he echado, y recibe mis sinceras gracias si has tenido el mal gusto y la paciencia necesarias para leerle hasta el fin, sin que al acabar digas, como quien sale de una abrumadora pesadilla ó se ve libre de un hablador sempiterno: ¡*Gracias á Dios!*

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Octubre 1880.)

XXXII

ADELINA PATTI

Si algún curioso ha tenido ocasión de hojear los libros parroquiales de la iglesia de San Luis de esta heroica villa, posible es que haya tropezado con el de bautismos correspondiente al año de 1843, y en él con una partida que en 8 de Abril del mismo extendió el presbítero, y entonces teniente cura, D. José Losada, haciendo constar que en aquel día había bautizado una niña, nacida á las cuatro de la tarde del 10 de Febrero anterior, y á la cual impuso los nombres de Adela Juana María; se habrá enterado de que ésta era hija legítima del profesor de Música D. Salvador Patti y de Doña Rosa Chiesa; que los padrinos de la bautizada habían sido el cantante José Sinico y su esposa Rosa Manara; y, por último, que la ceremonia no debió ser muy solemne y lucida, que digamos, ni causar gran alboroto en el barrio, cuando hubo que echar mano, para testigos del acto, de los sacristanes Julián Huerzal y Casiano García, bien ajenos, por cierto, de que el servicio, punto menos que obligatorio, y es de creer no del todo gratuito que prestaban, había de valerles el que algún día la posteridad sacara á relucir sus olvidados nombres.

La niña había nacido en la casa núm. 6 de la calle de Fuencarral (muy conocida por entonces á causa de las renombradas tertulias que en uno de sus cuartos se celebraban), á los once días de cantar su madre, por última vez, *El Marino Faliero* en el teatro del Circo, donde era conocida con el nombre de Caterina Barilli, que tal vez,

por la tradición artística que tenía, conservó de su primer marido, hijo de la famosa cantante de principios de siglo, y á la que miraba Stendhal como la más admirable intérprete de las óperas de Mozart.

Nada cuentan los biógrafos que he registrado de la *diva* que hoy trae alborotados á los pacíficos habitantes de la villa y corte, de cuándo y cómo la familia Patti abandonó á Madrid; pero debió ser á muy luego, puesto que, coincidiendo desgraciadamente con el nacimiento de aquélla la pérdida de voz que sufrió su madre, natural era abandonara una residencia donde ya ningunos lazos la sujetaban, y que á más tenía el triste recuerdo de haberse visto privada en ella del principal recurso con que contaba para subsistir. Lo único que se sabe es que este contratiempo, unido á quebrantos no pequeños en sus modestos ahorros, obligaron á la ex-cantante y su marido á decidirse á marchar con sus hijos á América en busca de mejor fortuna, ignorantes de que el mayor tesoro que podían apetecer lo llevaban consigo.

Una vez en Nueva York, pronto se descubrió el admirable instinto artístico de la joven Adelina, y se hizo notar el timbre argentino de su voz, aun dados los pocos años que contaba de existencia; en cuanto á la irresistible vocación que ya la impulsaba al teatro, me permitirán los lectores de *La Ilustración* que ceda la palabra á Teodoro de Grave, uno de los que con más afán y escrupulosidad ha registrado la vida de aquélla en sus primeros tiempos. «Una noche, dice, después de haber asistido á la representación de *Norma*, en la cual los artistas que la interpretaron habían sido aclamados y cubiertos de flores, Adelina, ya en su casa, aprovechó el momento en que la familia estaba reunida, cenando, para deslizarse silenciosamente al cuarto de su madre. Una vez allí, y creyéndose al abrigo de toda indiscreción, la niña, que apenas tenía seis años y medio, se rebujó lo mejor que pudo una sábana alrededor del cuerpo; cubrió su frente con una corona, recuerdo, sin duda, de algún día de

triumfo de su pobre madre, y gravementé colocada delante de un espejo, empezó á cantar el aria de salida de *Norma* con toda la importancia de una debutante que aspira á encantar á su auditorio. Cuando hubo acabado, y simulando á aquél, se aplaudió á rabiarse, arrancó la corona de la frente, y se la echó á sí misma para tener ocasión de ensayar, al recogerla, el saludo más gracioso que artista alguno, llamado por el público, ha podido hacer. Y así, saludando y retirándose, fué hasta la puerta del cuarto, donde su madre se encontraba observando atentamente todos los detalles de esta curiosa escena.»

Tal vez esto, unido á los incesantes consejos de la Alboni, maravillada al oír á aquella prodigiosa criatura, y á la estrechez en que vivía la familia en cuestión, movieron á ésta á exhibirla ante el público de Nueva York cuando sólo contaba siete años, y apenas su cuñado y maestro, el pianista Mauricio Strakosh, había podido iniciarla en los primeros rudimentos del arte del canto.

Subida sobre una mesa y abrazada á una muñeca (condición *sine qua non* que impuso á sus padres para obedecerles), apareció en un concierto ante el público: así cantó la admirable invocación de Bellini, *Casta Diva*, y al terminar, una tempestad de entusiastas aplausos inauguraba la serie no interrumpida de triunfos que cuenta en su carrera la admirable artista cuya biografía estoy bosquejando. Tan extraordinario éxito animó á Strakosh á emprender con la joven Adelina un viaje artístico por las principales poblaciones de los Estados Unidos, Cuba y Puerto Rico, recogiendo abundante cosecha de laureles y no menor de algo más práctico y provechoso que éstos.

Al cabo de dos años y de más de trescientos conciertos en que tomó parte la joven artista, forzoso fué descansar, y entonces hubo de reflexionarse que si los ruiseñores gorjean sin necesidad de maestro, las cantantes necesitan, si no han de malograrse los dones con que el Cria-

dor les dotó, alguien que las inicie en el arte de utilizar y perfeccionar aquéllos. Tal fué la empresa que acometió Strakosh, y para la cual tuvo que emplear un capital no escaso de paciencia, y hacer uso de cuantos recursos pudiera echar mano el más hábil diplomático, dado el carácter, dicen, un tanto voluntarioso y versátil de la eminente artista. «Jamás, decía aquél á Guy de Charnacé, en los tres años que duró su aprendizaje, pregunté una sola vez á Adelina si quería dar lección, temeroso de contrariar su voluntad del momento. Me sentaba al piano y empezaba á tocar la ópera que teníamos en estudio; al cabo de más ó menos tiempo, aparecía mi discípula tarareando el trozo de música que yo ejecutaba, puesto que su memoria era tal, que le era bastante oír una pieza de música dos ó tres veces para retenerla: así iba aproximándose poco á poco, y una vez comenzada de este modo la lección, seguía después el estudio sin dificultad.»

Fruto de esta época de retiro absoluto y de incesante estudio fué el conocimiento que la Patti adquirió del repertorio italiano, que, por el pronto, la puso en estado de salvar al empresario Ullman, quien, dado á todos los diablos por el desastroso estado de sus negocios teatrales, acudió á ella como el náufrago á la tabla que había de salvarle. Sin preparación ninguna presentóse á cantar en el teatro de Nueva York la *Lucía* cuando apenas contaba diez y seis años: el éxito que obtuvo sobrepujó á todas las esperanzas, confirmando en unos el recuerdo de un inolvidable pasado, y disipando la incredulidad de otros, que creían sería ella uno de tantos prodigios prematuramente agostados.

Desde entonces su reputación no ha hecho sino engrandecerse, y la vida de la Patti ha sido, como alguien ha dicho, una odisea triunfal á través de ambos mundos, que sería larga de contar. En cuanto á lo que á España toca, muchos de mis lectores recordarán la manera como en los años 1863 y 1865 cantó, también en el Teatro

Real, la *Sonnambula*, *Lucía* y el *Barbero*, por más que no faltase quien, con alguna razón, y cual ya lo habían hecho allende el Pirineo Scudo y Blaze de Bury entre otros, la reprochara cierta inconsciencia, si se me permite la frase, en la manera de decir; no gran cuidado á veces en interpretar el personaje que representaba, y un gusto algún tanto equívoco en los adornos que se permitía añadir á lo escrito por los maestros. De ello se ha curado nuestra encantadora compatriota, á juzgar por la representación de la *Traviata* que noches pasadas tuvo lugar en el regio coliseo, y bien puede decirse, sin temor de ser desmentidos, que hoy es aquélla una eminente artista en toda la extensión de la palabra.

Cuéntase de la Patti que tiene una verdadera pasión por los trajes, hasta el punto de que sólo por el deseo de revestir una brillante coraza cantó la *Giovanna d'Arco*, y después, por razones parecidas, la *Esmeralda*, de Fabio Campana, y la *Gelmina*, del Príncipe Poniatowski. Sólo esto, que nada tiene de extraordinario en el sexo bello, podría excusar, mas no justificar, la elección de la obra con que se ha presentado ante el público madrileño, ansioso de admirarla y aplaudirla. La *Traviata*, con su música patológico-sentimental, está de sobra juzgada y condenada al olvido; y al remover sus cenizas, lo único que puede y debe hacerse es deplorar el capricho de un genio como Verdi de querer poner en solfa la tisis, sin conseguir otra cosa que escribir una obra que ni tiene distinción, ni elegancia, ni se hace notar siquiera por una armonía bien entendida ó una orquesta hábilmente combinada, que encubra, hasta donde fuere posible, la pobreza de las ideas y la falta de inspiración, de la que tan sólo hay en toda ella dos ó tres felices destellos.

Hecha esta salvedad, de sobra está el decir que en la ópera en cuestión, y á pesar de lo dicho, la Patti ha conseguido un ruidosísimo y merecido triunfo. Su voz de soprano, de extensión excepcional, de timbre argentino

y puro, y de la que alguien ha dicho es un verdadero cristal de roca, de sin igual frescura, suave, dulcísima al par que brillante, ha ganado, y no poco, desde la última vez que estuvo entre nosotros, en volumen y claridad, sobre todo esto último, en las notas del centro y aun en las bajas. Posee la misma maravillosa facilidad que antes tenía para acometer sin esfuerzo alguno y sin que dé lugar á tener una entonación dudosa, las vocalizaciones más arriesgadas, los intervalos más peligrosos, las notas picadas que, como un admirador suyo ha dicho, se destacan como rubíes sobre fondo de terciopelo, y los trinos más brillantes que cantante alguna, al menos de estos tiempos, puede ejecutar; y al lado de tantas cualidades, en que la naturaleza y el arte se aúnan en felicísimo consorcio, ya no es la Patti la niña indiferente, de prodigiosa garganta, que antes se admiraba; es la artista que siente lo que dice; que subraya, si se me permite la palabra, las frases con verdadera pasión y sentimiento, y que como actriz tiene momentos verdaderamente inspirados.

Dicho esto, inútil es reseñar cómo cantó la *Traviata*, la manera incomparable como dijo el brindis y el aria del primer acto, el sentido andante del duo con el barítono, y el concertante del segundo, y todo el final del tercero. ¡Lástima que, en vez de emplear sus admirables facultades en la tal ópera, no lo hubiera hecho en cualquiera de las otras muchas que constituyen su rico repertorio, y en las que despliega, al decir de los que la han visto y oído, el talento dramático que hoy posee, y reveló desde luego al interpretar el equívoco papel de Violeta.

Del resto de la representación los lectores me agradecerán haga caso omiso, en gracia de la brevedad. Baste decir que Verger fué, con justicia, repetidamente aplaudido, lo cual significa bastante para aquilatar el mérito de este excelente artista; que Nicolini, cuya voz ha perdido su frescura, logró conseguir en algunos momentos, y a pesar de la emoción que le embargaba, el aplauso pú-

blico, y que los demás, inclusa la orquesta, no descompusieron el cuadro.

Y he aquí reseñada, caro lector, en rápido bosquejo y escrita á vuela-pluma, la vida artística de nuestra encantadora compatriota y su aparición, tras larga ausencia, en el regio coliseo. Según cuentan, hemos de oirla en las representaciones sucesivas las mismas óperas, á excepción del *Trovador*, que ya cantó años hace en el mismo escenario: de ellas procuraré transmitirme mis impresiones, si Dios quiere, tú no pones en ello inconveniente, y mi salud, ó por mejor decir, mis achaques, me lo permiten.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Diciembre 1880.)

XXXIII

LUCIA DI LAMMERMOOR—IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Hablando Ferrari, en su *Aneddote piacevole*, de la famosa Celeste Coltellini, decía: *era un giogello... faceva piangere... et toglieva quasi il respiro a chi l'ascoltava e vedeva*. Otro tanto, lectores míos, podría decirse, sin temor de caer en ridículas exageraciones, de la encantadora *diva* que ha sido por tantos días objeto preferente de la atención y conversación de los madrileños, al verla interpretar en la patética elegía de Donizzetti la infortunada *Lucia di Lammermoor*. Mostrar en envidiable altura el doble talento de cantante inspirada y actriz dramática; desplegar un lujo de ternura, de abandono y melancolía en el sentido coloquio con su amante Edgardo; aparecer bella y conmovedora en la escena de la maldición; impresionar hondamente el ánimo del más frío espectador en el aria de la locura, sin acudir para ello á gritos ni aspavientos, sino con una naturalidad aterradora; cantar con una pureza y afinación inimitables, á compás, y observando casi siempre una fidelidad plausible á lo escrito por el autor (cosas ambas, estas dos últimas, harto olvidadas en los presentes tiempos por muchos artistas); hacer maravillas en las *fermatas*, luchando y venciendo, como en el aria ya dicha ha sucedido, los dulcísimos sonidos de la flauta, por magistralmente que ésta sea tocada; tener sobriedad en los efectos, y ser éstos del más depurado gusto; mostrarse, en fin, una gran artista en toda la extensión de la palabra, esto es lo que ha hecho la Patti en las dos representaciones que ha

dado de la ópera mencionada, justificando una vez más la universal fama, que la considera como una de las más brillantes estrellas que hoy resplandecen en el mundo músico.

Y aquí permítaseme hacer por el momento punto á los elogios; y aun á riesgo de corroborar en su opinión á los que, á mi juicio, con no gran sobra de razones, me tienen por un retrógrado recalcitrante en materia de Arte, sin querer comprender que en lo que toca á la novísima fase en que ha entrado la Música, *ni apadrino ni rechazo el hongo*, como diría cierto inolvidable poeta; permítaseme, repito, hacer observaciones que, por más que el gusto haya cambiado, y no poco; que el Arte haya sufrido modificaciones á las que su mismo progreso, los nuevos maestros que han brillado después en el mundo musical, los caprichos de la moda (que la hay, y no pequeña, en la materia), y hasta el ansioso afán de novedad que á todos más ó menos nos devora, la han impreso, es lo cierto que las dulces, sentidas y siempre inspiradas melodías de la *Lucía* tienen, y tendrán por muchísimo tiempo, la misma frescura y producirán el mismo encanto que cuando se oyeron por vez primera, sin que sea necesario para que produzcan efecto y embarguen el ánimo del oyente, el lujo de decoraciones, lo vistoso de los trajes, el aparato, en fin, de que en los modernos tiempos se revisten, digámoslo así, las obras líricas, haciendo recordar en más de un caso aquel impío refrán de un émulo de Orbaneja: *á mal Cristo, mucha sangre*; prueba innegable de la bondad y verdadera belleza de una obra.

No sé quién ni cuándo ha dicho que «todo compositor no ha escrito sino tan sólo una ópera.» Sin que entre en mi ánimo examinar hasta qué punto sea aforismo ó paradoja tal aserto, lo cierto es que en todas las composiciones de un mismo maestro hay siempre cierta semejanza de ideas y de formas, que es lo que constituye su estilo, su manera, y si no siempre su originalidad, al

menos su individualidad, hasta que llega el momento en que, según la feliz expresión de un escritor, condensa en una ficción de la fantasía los ensueños, las aspiraciones misteriosas y los recuerdos íntimos y lejanos de que se alimenta el manantial de la vida del espíritu, creando una obra que contiene la esencia más pura de su alma.

Tal es, á mi juicio, la bellísima partitura de que hablo, bien conocida de todos, y que excusa, por tanto, hacer de ella un examen que sería de todo punto ocioso. Inspirada, altamente dramática, y notable por la unidad y el tinte poético y sentimental que en toda ella reina, muestra de una manera elocuente, al decir de Scudo, la nobleza de carácter y el dulcísimo corazón de Donizetti, hasta el punto de que bastaría poner al pie de su retrato la sentida exclamación del amante Edgardo: *O bell'alma innamorata*.

Y hecha esta digresión, bueno será volver al capítulo comenzado é interrumpido, para que aquellos de mis lectores que no hayan asistido al regio coliseo tengan una idea de lo que por allí ha pasado en tales días.

A lo dicho respecto de la Patti, sólo hay que añadir que, acostumbrados á verla en otros tiempos tener en poco la interpretación de los personajes que era llamada á representar, segura de desquitarse con el oyente maravillándole con sus *gorgheggi* inimitables (y no siempre, entonces, del más depurado gusto), ha producido verdadera y agradabilísima sorpresa el modo con que se ha encarnado, digámoslo así, en la poética creación de la heroína de Walter Scott; del mismo modo que su manera de decir y frasear han probado que aún hay quien conserve en toda su pureza las tradiciones del *bel canto*, sin dejarse llevar de amaneramientos y exageraciones, que, si en momentos dados arrancan el aplauso de la multitud, el arte y el buen gusto rechazan de consuno.

Cuenta Duprez, en sus *Recuerdos de un cantante*, que hallándose en Nápoles por los años de 1833, le dijo Donizetti que estaba escribiendo una ópera para él, y de la

cual estaba seguro había de felicitarle; y después de manifestar que el autor en cuestión le consultó más de una vez sobre su trabajo, añade: «La gran escena del último acto terminaba con un aria por el estilo y corte de todas las conocidas; yo le aconsejé que á la repetición del tema, éste fuese tocado por los *violoncellos* é interrumpido por los sollozos y frases entrecortadas de Edgardo. La idea le satisfizo completamente, y poniéndola por obra en seguida, á muy luego me envió toda el aria, copiada de su mano, pidiendo mi aprobación. Apresuráme, añade el mismo Duprez, á enviar ésta, mas no el autógrafo, que conservo, y á cuyo pie el maestro había escrito estas palabras en dialecto napolitano: *E t'accidi, e caddi, maccaddi tu solo: che se io cadrò sarà di giò caduto.* (Y te hieres, y caes; pero caes tú solo, porque si yo debiera caer, hubiera caído ya.)» Sabido es que esta aria fué uno de los mayores triunfos de aquel famosísimo tenor, cuyas palabras dejó transcritas, y que no menores las obtuvieron en sus tiempos en el interesante papel de Ravenswood el célebre Rubini, y más tarde Moriani, á quien sus contemporáneos llamaban el tenor *della bella morte*, por la manera admirable con que decía y representaba el final de la ópera en cuestión. Si no á esta altura, grandes y merecidos aplausos, mayores aún que los que ha obtenido, alcanzaría nuestro compatriota Gayarre, dada su hermosísima voz y la excelente manera de pronunciar que le distingue, de haber tenido una buena alma que le iniciase, cual ha debido tenerla al estudiar *La Favorita*, en una tradición que, por lo visto, está casi del todo perdida, é inoculara en su alma algo del sacro fuego que en momentos dados anima y vivifica el corazón del artista. Sólo así se explica que, al paso que en el duo del primer acto (que fué, salva el aria de la locura, el trozo más admirablemente cantado de toda la ópera), tuviese momentos verdaderamente inspirados, excepto un calderón de dudosa oportunidad, y en el concertante dijera algunas frases con sentida pasión, en el

aria final, que dicho se está ha sido por mucho tiempo el caballo de batalla de la mayor parte de los grandes tenores que registra la historia moderna del Arte, se resintiese de cierta languidez y falta de colorido, poco en armonía con la situación y el personaje que representaba.

Algo de lo dicho pudiera aplicarse al barítono señor Kashman: sóbrale (si en ello pudiera haber, que no hay, sobras) por el fuego é intención; pero, á no dudar, ni su escuela de canto ha sido la italiana, ni su repertorio las obras de los grandes maestros de ella: se ve que no está en su verdadero terreno, á lo cual puede agregarse que el deseo de arrancar aplausos le lleva á veces (cual sucedió en el concertante del segundo acto) á exageraciones y efectos que seguro, dado lo artista que es, no aprobará él mismo en el fondo de su alma.

Tratándose de una solemnidad artística, que tal puede calificarse la representación de *Lucía* (salvo los pequeños lunares indicados), de desear hubiera sido mayor fortuna en la ejecución del papel de Raimundo, así como el que la Patti, olvidando antiguos y no excusables hábitos, ensayase siquiera una vez con la orquesta, para dar al conjunto de la obra la unidad necesaria. Quizá también el buen gusto de la *diva* habría puesto entonces coto á ciertos inútiles efectos de relumbrón que aquélla se permitió, y evitando que el magnífico *andante* del final del segundo acto se llevara á un paso de carga como nunca se había oído, y plegue al cielo no se vuelva jamás á oír.

*
* *

En un curioso libro, que hoy ya se ha hecho raro y que los hermanos Scudier escribieron sobre Rossini, tuve ocasión de leer, hace algún tiempo, el contrato que el empresario del *Novil Teatro de Torre Argentina*, el *signor Puca Sforza Cesarini*, celebró con aquel insigne

maestro en 26 de Diciembre de 1815, por el cual éste se obligó á componer, para el Carnaval del año siguiente, y poner en escena, una ópera bufa sobre el libreto que aquél le diese, «ya fuera viejo ó nuevo.» La partitura debió entregarse á mediados de Enero, obligándose el compositor á hacer en ella todos los cambios que fueran necesarios, tanto para la buena ejecución, «como por exigencias de los cantantes;» por todo lo cual, y por asistir personalmente á los ensayos de canto y orquesta, y dirigir al *cembalo* la obra en las tres primeras representaciones, el susodicho empresario se obligaba á entregar á Rossini, *en recompensa de sus fatigas*, 400 escudos romanos.

Cuenta la historia, y en esto me atengo á lo que refiere Acevedo, uno de los biógrafos más concienzudos del cisne de Pesaro, que rechazados por la censura romana cuantos libretos la presentaba el *signor* Cesarini, y apurando ya el tiempo, ocurriósele á aquél proponerles *El Barbero de Sevilla*, de Beaumarchais, que los adustos censores no vacilaron en admitir. Forzoso era convertir la comedia en libreto, tanto más cuanto que era necesario apartarse en lo posible del que había servido á Paisiello para componer su ópera del mismo nombre; y en el apuro en que se encontraba, acudió para ello el empresario á un tal Sterbini, que, por cierto, no parece gozaba de grandes simpatías entre la gente romana. Aceptada que fué por éste la proposición, y de acuerdo con Rossini, se alojaron poeta y músico en una casa que el empresario les proporcionó, decididos á trabajar sin tregua ni reposo hasta dar por terminada su empresa. Provistos de un ejemplar de la comedia de Beaumarchais, y de la partitura del *Barbero*, de Paisiello, para tomar de la primera situaciones é indicaciones, y huir en lo posible de escribir escenas análogas á la segunda, temerosos de que las comparaciones que pudieran hacerse fueran en daño suyo, dada la fama de aquel viejo maestro, púsose el uno á escribir versos según las situaciones y me-

tro que Rossini le indicaba (cuando no se los dictaba), y éste á poner en música la letra á medida que salía del no muy inspirado cerebro del poeta. En el cuarto contiguo se hallaban los copiantes, quienes, no bien Rossini había llenado una hoja de notas, se la arrancaban de las manos, sin darle tiempo ni para secarla, á fin de ir haciendo lo más de prisa que les era dable las *particellas*. Se comía, dice el escritor de quien tomo estas noticias, cuando se podía, y sólo cuando, rendidos por el sueño, no les era posible continuar la tarea, poeta y músico descansaban recostados en un sofá durante algunas horas, única tregua que concedían á la actividad febril de que se hallaban dominados, aparte de las interrupciones que sufrían por las continuas visitas del angustiado empresario, deseoso de saber á cada momento el estado en que iban los trabajos, y las de los cantantes, movidos en parte por la curiosidad, y deseosos, por otro lado, de que el maestro les escribiera una música adaptada á sus voces y talentos artísticos. Al cabo de *trece días* entregaron la inmortal ópera, que el mismo Rossini juzgaba más tarde diciendo: «De mis obras quedarán en el porvenir el segundo acto del *Guillermo*; quizás el último de *Otello*, y todo *El Barbero de Sevilla*.»

Y así ha sido: más de medio siglo va pasado, y ninguna obra ha obtenido un éxito tan constante, tan sostenido, tan universal como *El Barbero*, de la que con razón se ha dicho que, á pesar del tiempo transcurrido, no tiene una sola arruga, burlándose de los rigores del tiempo. La riqueza exuberante de sus melodías; la frescura y originalidad de las ideas; lo brillante de su instrumentación, y la *vis cómica* que en toda ella resplandece, hacen que siempre produzca en el oyente grata impresión y sabrosísimo deleite.

Excusado fuera decir, por tanto, el efecto que noches pasadas causó en el regio coliseo, doblemente realizada por un conjunto que no será fácil reunir muchas veces—dicho sea en honor de la empresa,—ya que, por otro lado,

haya merecido ésta justas críticas, que no hay para qué repetir, entre otras razones, porque se trata de hechos consumados, á los cuales ningún remedio cabe ya.

Si la Patti mostró en *Lucía* su talento de actriz dramática, en *El Barbero*, más adaptado aún á sus facultades, á su figura, y hasta á su modo de ser, si su carácter es cual lo pintan, interpretó el de la gentil pupila de modo tal, que dudo que Rossini le soñara más acabado y perfecto cuando le escribió. Su voz dulce, penetrante, clarísima, ejecutando con una facilidad portentosa todas las maravillas de vocalización de que la ópera está salpicada, matizándolas á veces, aunque con parsimonia digna de elogio, de pequeñas variantes, siempre de buen gusto y dentro del género, luciendo en algunas de ellas esas notas incomparables y destacadas, de claridad y afinación sin igual, que los italianos llaman *canto granito*; su manera de estar en la escena, la alegría juvenil, la coquetería, los delicados detalles con que esmaltó su papel, hicieron de ella una Rosina incomparable, y merecidísima la ovación que recibió.

Digno cómplice de la picaresca pupila fué el barítono Verger, cuyas relevantes condiciones de verdadero artista merecerán siempre el entusiasta aplauso de los amantes de la buena música. Fiel al texto escrito, dotado de una hermosa voz, que maneja á maravilla, y cantando con singular maestría, caracterizó admirablemente el tipo del travieso Fígaro, obteniendo unánimes y merecidos aplausos, que compartió con el Sr. Fiorini, excelente caricato y conocedor á fondo de las buenas tradiciones de la ópera bufa italiana.

Cuéntase que, allá en sus primeros tiempos, fué un día la Patti á visitar al inmortal Rossini, quien desde luego mostró deseos de oírla: apresuróse á complacerle, y cantó la cavatina *Una voce poco fà* tan recargada de adornos y bordados, de dudoso gusto muchos de ellos, que el maestro, cuando acabó, y á vuelta de mil elogios, hubo de preguntarla con toda la socarronería que le era ca-

racterística: ¿Y de quién es esa pieza que acaba usted de cantar? Este dicho, sea ó no verdad, se me ocurría después de oír al tenor Stagno la *serenata* y el aria *Ecco ridente il cielo*, vistas las variantes y añadidos que se permitió hacer en el bellissimo texto del autor. Cierto es que, como el vulgo dice, no se debe ser más realista que el rey, ni escandalizarse, por tanto, de algunas licencias que los cantantes se tomen allí donde los autores les den libertad para ello; y cierto, no menos, que, dado el gusto que reinaba en los tiempos en que *El Barbero* se escribió, y Rossini lo hizo en más de una ocasión, los compositores á veces trazaban, digámoslo así, las líneas del cuadro, para que los *virtuosi* las adornaran según su fantasía; pero cuando la melodía es tan hermosa y los adornos de que está revestida tan delicados como en los trozos dichos, ¿á qué variarlos? Aparte de esto, el Sr. Stagno, á quien sería notoriamente injusto negar condiciones de verdadero artista, cantó de una manera digna de elogio el resto de la ópera, y el público no fué parco en tributarle merecidos aplausos.

Mayores que los recibidos los hubiera tenido el bajo Uetam, cuya excelente voz y buena manera de decir conocen gran parte de mis lectores, si no hubiera dado al tipo de D. Basilio (que recordará siempre los buenos tiempos del inolvidable Selva) un tono exagerado é impropio de todo punto.

La Sra. Geminiani mereció también buena acogida; los coros pudieron y debieron estar mejor; y en cuanto á la orquesta, dirigida por el maestro Goula, baste por hoy decir que anduvo en más de una ocasión tan *libre, feliz é independiente*, que no había más que pedir. La escena, tanto en esta ópera como en *Lucía*, con el esmero, propiedad, lujo y aparato de un teatro de tercer orden.

Lo prometido es deuda, y con lo dicho queda pagada la que en el artículo anterior contraje con los lectores de *La Ilustración*, de darles cuenta de mis impresiones en las óperas que aún quedaban por oír á la Patti. La afortunada *diva* se ha marchado ya; la curiosidad y el afán por verla y oírla están satisfechos, y al entrar há pocas noches en el Teatro Real, y recordar el aspecto brillantísimo que aquella sala ofrecía días antes, un amigo mío me recordaba las palabras de un personaje de zarzuela: «la escena era un vasto cementerio.» Todo pasó, y de la estancia de la inspirada *prima donna* sólo quedan: el recuerdo de sus gorjeos y de sus triunfos; más de un vestido papá trinando en el seno del hogar doméstico al ver la brecha abierta en su bolsillo por la afición de sus gentes á la música, cuando no por la pícara vanidad que conservamos inoculada con la sangre de aquellos escuálidos hidalgos, tan escasos de dineros como ricos en pergaminos, que caminaban á pie y se ponían las espuelas al entrar en los pueblos; y por último, y á dar oídos al *venticello* de la calumnia, algunas papeletas del Monte de Piedad flotando por el aire.

Sic transit gloria mundi.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Enero 1881.)

XXXIV

RUBINSTEIN

Figúrese el lector, si es que no ha tenido la fortuna de ver y oír al personaje de que vamos á ocuparnos, un hombre de elevada estatura, de grave y no muy airoso continente, gruesas facciones, severo rostro, ojos azules y penetrantes, frente ancha y despejada, y de cuya abultada cabeza brota espesa y melenuda cabellera; un verdadero tipo, en fin, de la raza slava, que sentado delante de un piano, y dominándole como señor tiránico á su esclavo, arranca de él, ora sonidos estridentes, que dominan y avasallan la orquesta, ora dulcísimos ecos de indefinible encanto, y podrá formarse una idea de lo que es una de las más grandes é indisputables glorias del arte músico en los presentes tiempos, del compositor y pianista Antonio Rubinstein.

Nacido el 3o de Noviembre de 1829 en Wechwotynez, humilde aldea de la Moldavia, fué desde muy temprana edad iniciado por su misma madre en los primeros elementos de la Música, y muy luego recibió lecciones de piano de un tal Wolling, que era tenido por entonces como el mejor maestro de Moscú, con tal aprovechamiento, que cuando sólo contaba nueve años se le ve aparecer ya en un concierto, y de seguida emprender con aquél un viaje artístico por las principales capitales de Europa, siendo objeto en todas ellas de general admiración, y oyendo, sobre todo, los más lisonjeros augurios de los que ya por entonces brillaban como astros de primera magnitud en la esfera musical; augurios que, dicho se

está, han tenido tan puntual como felicísimo cumplimiento. Dado punto á la peregrinación que hemos referido, Rubinstein marchó á Berlín á estudiar, previo consejo de Meyerbeer, la armonía y la instrumentación con el sabio Dehn (uno de los musicólogos de más importancia que registra la historia del Arte), y no debía estar muy satisfecho de sí mismo el discípulo, cuando, largos años después, confesaba á Fetis, y éste ha consignado en sus conocidas *Biografías*, que «ningún indicio le demostraba por entonces que tuviera talento: tenía, sí, deseo y voluntad de escribir grandes cosas, y ya emprendía un concierto para piano, ya una ópera, ya una cantata, ya una sinfonía, sin que, en suma, fuera todo ello más que emborronar papel inútilmente.»

La dura ley de la necesidad le obligó á dedicarse á dar lecciones de piano, primero en Viena, donde pasados dos años había trasladado su residencia, y luego en el mismo Berlín, hasta que la revolución de 1848 le obligó á trasladarse á San Petersburgo, continuando en aquella ingrátísima tarea, capaz de quitar la inspiración y el amor á la Música á todo aquel que no sienta arder en su alma la llama del genio y carezca de una fe vivísima y á toda prueba en el divino Arte.

Su primera ópera, *Dimitri Donskoï*, escrita en 1849, representada tres años después, y que obtuvo brillantísimo éxito, le valió la protección de la gran Duquesa Elena, y la invitación de ésta, aceptada con regocijo por Rubinstein, para que pasase los veranos en el palacio de Kamenoïostrow, residencia de aquélla, entregado á sus anchas á las tareas musicales. Allí, y por indicación de su protectora, escribió tres óperas en un acto, sobre asuntos de costumbres rusas: *La Tcherkese* (La Venganza), *Los Cazadores de Siberia* y *Thoms* (El Idiota de la aldea), de las cuales sólo parece que se representó la última, y con éxito bien poco satisfactorio por cierto, allá por los años de 1853.

Desde entonces empieza en Rubinstein una época de

actividad incesante y de trabajo fecundo, que hasta ahora no ha tenido término. Viajero incansable, vésele en constante movimiento, dando conciertos por Europa, contando por victorias sus batallas, y no contento con esto, marchar á América en 1871, de donde volvió, según se cuenta, con mucha honra é infinito más provecho. Infatigable en el trabajo, produce al mismo tiempo gran número de obras de importancia, que si á veces, en sentir de autoridades respetables (á cuyo parecer forzoso es que nos atengamos, por no conocer sino escaso número de ellas), adolecen de la precipitación con que han sido escritas y del estilo violento é impetuoso que le es característico, llevan siempre impreso el grandioso sello de su individualidad, y dan á su autor alto y merecido lugar entre los compositores clásicos de más nota. Entusiasta, en fin, del divino Arte á que debe el renombre que goza y la gran fortuna que posee, ha popularizado en su país la enseñanza de la Música, y contribuído en alto grado á la creación de gran número de Conservatorios y Asociaciones artísticas, siendo Jefe Supremo de los primeros en virtud de un decreto del Czar, y Director de la Sociedad Musical Rusa, cuyos brillantes conciertos gozan de gran fama en el mundo músico.

Tarea sobrado enojosa y nada adecuada á la índole de nuestro trabajo sería la de enumerar el largo catálogo de obras escritas por el hombre extraordinario objeto de este artículo, y basta que consignemos las principales, no sin advertir que Rubinstein, que aspira más á que los presentes y venideros le honren con el título de compositor y maestro que con el de gran pianista, con todos los ditirambos que quieran añadirsele, no considera terminada su misión, y tiene el proyecto, según ha dicho, de dar punto con éste á sus viajes artísticos, para entregarse con alma y vida, el resto de sus días, á dar forma y escribir las mil ideas que bullen en su cerebro, retirado en su hermosa residencia de Peterhoff, á orillas del Báltico.

Conócense de él, como íbamos diciendo, á más de las óperas que van apuntadas, las que llevan los títulos de *Feramors*, *El Demonio*, *Los Macabeos*, *Nerón* y *Kalasmichoff*; los oratorios *La Torre de Babel* y *El Paraíso perdido*; dos sinfonías de corte y estilo completamente clásicos, á más de las que tienen por nombre *El Océano*, *Ivan IV* y *Don Quijote*, y luego un sinnúmero de obras de canto, y otras para diferentes instrumentos, sobresaliendo entre aquéllas las romanzas, ó mejor dicho, *lieder* (pues que este nombre característico del género de música en cuestión va tomando por todas partes carta de naturaleza), en muchos de los cuales se muestra digno heredero de la tradición de Schubert y de su admirador é imitador Schumann.

Dicen los autores de más nota, puesto que, como antes queda indicado, en lo que toca á este punto, forzoso nos es hablar por referencia, que en sus grandes concepciones aparece Rubinstein más violento que vigoroso; más extraño que verdaderamente original; más hábil, desde el punto de vista técnico, que fértil en cuanto á la imaginación concierne; y aun alguno, como Scudo, le ha reprochado el querer seguir las huellas de Beethoven en sus últimos tiempos (ya que su rostro y cabeza tengan no poca semejanza con los de aquel grande hombre); pero al mismo tiempo confiesan, y seguimos copiando sus palabras, que el plan de las composiciones es eminentemente artístico; la instrumentación magistral, y que, en fin, el poderoso talento de su autor, á veces brutal y siempre grandioso, atrae forzosamente el interés, é impone la atención al que las escucha.

De las de menor importancia en cuanto á la estructura, pero grande desde el punto de vista artístico, y en esto ya nos es dado tener opinión propia, se encuentran los *lieder* ya mencionados, verdadero dechado de inspiración, sentimiento y originalidad; y en primer término, las *Melodías persas*, algunas de las cuales considera Luis Elhert, en sus discretísimas *Cartas sobre la Música*, como «de

una belleza celestial,» al paso que «otras resuenan como el mugido de las olas del Océano ó los bramidos de la tempestad.»

Pero si como compositor hemos tenido que atenernos en gran parte á versiones que, dado su origen, pueden considerarse, por lo menos, no desprovistas de razón, como pianista hemos podido apreciarle y admirar en los conciertos que lleva dados en el teatro de Apolo y en el Conservatorio, y en los cuales ha sido objeto de una ovación tan grande, tan espontánea y tan merecida, como artista alguno ha recibido de largo tiempo á esta parte, si nuestra memoria no es infiel.

Pocas veces, en efecto, la *vox populi* ha sido tan unánime y tan cierta; circunstancia tanto más digna de notarse, cuanto que, dado nuestro carácter meridional, no era empresa fácil siquiera la de hacer soportar pacientemente, y no digamos dominar y encantar, á un auditorio dándole dos horas y media, largas, de piano á todo pasto, con el género de música que durante ellas ha interpretado el gran artista, aun considerada la admirable intuición música de nuestro pueblo, y lo educado que en la materia se encuentra de algunos años á esta parte, gracias á loables esfuerzos, que nunca deben olvidarse ni dejar de agradecer como se merecen.

Como compositor, podrán los maestros y críticos hacer cuantas salvedades les exija su conciencia artística; pero como ejecutante, Rubinstein es un genio de primer orden, un coloso, á quien sería difícil, si no imposible, encontrar rival. Su prodigiosa ejecución, impetuosa, grandiosa, brutal á veces, que recuerda la de Listz, y con la que domina el piano, según de él se ha dicho, como el cosaco del Don domina el caballo en pelo que monta, refrenando á voluntad suya su ardor salvaje, se aúna, formando felicísimo contraste, con la gracia, el sentimiento, la exquisita delicadeza, la admirable y portentosa corrección y claridad que á veces emplea, consiguiendo efectos originalísimos, muchos de los cuales no

es fácil ni comprender cómo los obtiene, y menos conseguir con fortuna imitar: así se explica que el piano en sus manos recuerde á veces las sonoridades múltiples de una poderosa orquesta, cual sucede en la marcha de las *Ruínas de Atenas*, y en otras, las lejanas vibraciones de un arpa, como parece al interpretar las obras de Henselt.

Conocedor de todos los géneros, aborda con sin igual maestría lo mismo las archi-clásicas obras de Bach y de Hændel, que las admirables sonatas y conciertos del gran Beethoven; la encantadora música de Haydn y de Mozart, los poéticos y melancólicos nocturnos de Chopin y de Field, las inspiradas romanzas de Schubert y los tiernos idilios de Schumann, como la romántica polonesa de Weber, las hermosas y difíciles variaciones de Mendelssohn, y las por demás extrañas y originales composiciones de Listz. En todas ellas se encarna, digámoslo así, en el espíritu del autor, y sigue su tradición, sin que por eso pierda su personalidad propia, ni deje, como de las obras de Beethoven dice un reputadísimo maestro, de asomar alguna vez la garra del león. Tal pudiera decirse de la *Polonesa* y de algún estudio de Chopin, cuya tradición nos ha sido fácil conocer por un íntimo amigo de aquel infortunado é inspiradísimo autor, y único, tal vez, que con justo título pudiera considerarse hoy como heredero de su tradición; y sin embargo, de tal manera está hecho, en tal modo lleva impreso el sello del genio, que lo que en otro fuera quizás censurable, es de admirar en el hombre que nos ocupa. Rubinstein es grande hasta en sus defectos, si tales pudieran llamarse; y tanto de esto como de la manera *sui generis* como á veces ataca el teclado, puede decir lo que el gran Beethoven á su discípulo Ries cuando tímidamente le hacía éste observar que en una de sus obras había dos quintas seguidas, prohibidas, como sabido es, por todos los maestros de armonía: «Pues yo las permito.» Tal es el poder del genio, que todo lo avasalla, y ante el cual todas las teorías de escuela quedan vencidas y arrolladas.

Ultimamente, tanto en el concierto de su composición, vigoroso, enérgico y á veces inspirado, como en sus romanzas, en los cuatro números añadidos al *Carnaval*, de Schumann, y en las demás obras suyas que ha hecho oír, Rubinstein se ha elevado á grande altura como compositor y como ejecutante.

«Mi ciencia, decía Miguel Angel, producirá maestros ignorantes:» otro tanto creemos que puede decir para sus adentros Rubinstein, considerado, se entiende, como pianista. Para seguir con fortuna sus huellas, se necesita ser un genio, y éstos no salen, por desgracia, todos los días, y lo más probable sería caer en ridículas exageraciones y lastimosas parodias, cual sucedió á los discípulos y continuadores del admirable pintor de la Capilla Sixtina al querer imitar al coloso del Arte, que hoy admiramos, y á quien, en suma, podría apellidarse el Titán del piano.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Febrero 1881.)

XXXV

WAGNER Y LOHENGRIN

No solamente son los poetas gente irritable y levantisca, como pudiera creerse recordando cierto axioma que ya pasa por indiscutible: la historia del divino Arte prueba con copiosos datos que los músicos no les van en zaga á aquéllos en la posesión y disfrute de tales cualidades; y sin necesidad de traer á la memoria añejas luchas, alguna de ellas precursora de otras más memorables y sangrientas, bastaría para confirmar la verdad de lo dicho el espectáculo que de años atrás vienen dando los amigos y adversarios de Ricardo Wagner. Desde que allá por los años de 1861 publicó aquél su famoso prólogo á los *Cuatro poemas de óperas*, enarbolando la bandera de la reforma musical, y en el que no se sabe qué admirar más, si lo peregrino de muchas de sus ideas, ó la total ausencia de modestia que en todo él resplandece, empeñóse larga contienda entre los partidarios de la bien ó mal llamada *música del porvenir*, y los que, aferrados á lo existente, miraban como empeño loco, cuando no temeraria imprudencia ó peligro ciertísimo para el Arte, la adopción en absoluto de las teorías proclamadas por el que bien pudiera llamarse el Lutero de la Música.

Cualquiera que por sus aficiones, ó por mera curiosidad, haya seguido las fases de esta apasionada lucha, que por ahora no tiene trazas de acabar, habrá visto que ni de una ni de otra parte se han escaseado los medios de ataque y defensa, sin que les detuviera escrúpulos de ningún género, para echar mano, en defensa de sus res-

pectivas doctrinas, de cuantas armas, lícitas ó ilícitas, han tenido á su alcance. La justicia exige, sin embargo, decir que en esto Wagner y los suyos dieron el primer paso, y culpa suya es, por tanto (aun cuando para los adversarios sólo sea una circunstancia atenuante), el que hayan sido á su vez heridos por los mismos filos.

Sólo un lujo de vanidad, al par de un orgullo sin límites en Wagner, y un ciego apasionamiento en los afiliados á su escuela, han podido llevarles al punto de tratar con el desprecio que lo han hecho (como si esto aquilatará más el valor real de lo que trataban de propagar) la música del divino Mozart, burlándose de «sus interminables cadencias;» de «lo banal de los períodos intermedios que se encuentran entre sus melodías, y que sólo son un rumor á propósito para excitar á la conversación,» y definir aquélla «el ruido que produce el servicio de una mesa regía;» frase (entre paréntesis) con la cual habrán querido expresar mucho, pero que, en suma, nada dice, y si es algo, no discreto ciertamente. Sólo tales causas han podido llamar á la orquesta de Rossini «un inmenso guitarrón;» una vejez á la conspiración de *Los Hugonotes*; á la *Sonnambula* una puerilidad, y un conjunto de canciones á la *Lucía*, y llevarles, en suma, á considerar como el único astro ante quien debe doblarse la rodilla en los presentes tiempos, aquél que desde su cenáculo de Bayreuth derrama sus rayos y esparce y difunde, teórica y prácticamente, sus doctrinas, cuya comprensión, al decir de los más furiosos adeptos, sólo puede estar al alcance de los ya iniciados, ó de los catecúmenos que con fé viva hayan abrazado las novísimas creencias.

De aquí, y como indeclinable consecuencia, la wagnerofobia, que, llevada hasta el paroxismo, se ha apoderado de los contrarios, y los ha conducido hasta declarar que el talento de Wagner podrá servir para todo menos para el arte á que le ha consagrado; el considerarle punto menos que un nihilista de la Música, dado que su sistema sea la destrucción de lo existente, para, sobre sus

ruínas, edificar el drama musical como él supone que debe ser; el poner en solfa la melodía infinita y única, por él proclamada, *la melodía de los bosques*; la serie de investigaciones encaminadas á probar que lo bueno que proclama no es nuevo, y ya desde el siglo pasado lo tenía dicho Gluck en su prefacio de *Alceste*; el mirar la música wagneriana como la negación del arte, de la melodía y hasta del sentido común (que á eso se ha llegado), y, por último, el contestar al dictado de imbéciles con que habían sido favorecidos por los wagneristas, con aquellas frases de un conocido ingenio que, disputando con otro, le decía, para terminar: «En esta cuestión, uno de los dos es un burro, y ese no soy yo.»

A tales extremos é injusticias han llegado amigos y adversarios de Wagner, justificando una vez más cuán cierto es que pasión quita conocimiento. Afortunadamente, y como garantía de imparcialidad en mis juicios, ya que á otra cosa no pueda aspirar, confesaré paladinamente á mis lectores que, á pesar de la fama que algunos me han colgado, benévolamente por supuesto, de ser en punto á Música un retrógrado de tomo y lomo, no creo pertenecer á ninguno de los dos bandos, y sí hallarme en un justo medio, en el que, libre de todo espíritu de partido ó pandillaje artístico, pueda admirar el pasado, aplaudir lo que sea merecedor de ello en lo que pudiera llamarse el presente, y tomar, en fin, como el personaje de Molière, lo bueno allí donde lo encuentre; sin que niegue por eso que en la hipótesis, punto menos que imposible, de verme obligado á afiliarme en uno de los dos campos, mis tendencias, mis afecciones y mis estudios habrían de llevarme allí donde Mozart es una gloria del Arte, la música de Haydn deleita, Beethoven es astro sin rival, y son tenidos como colosos en el género lírico-dramático Rossini y Meyerbeer.

Esto sentado, ha de reconocerse que la música teatral tiene hoy una marcada y plausible tendencia á salir del sistema de pura convención y de fórmula, que constituía

las delicias de la generación pasada; el patrón invariable y fijo á que se amoldaban todas las piezas de las antiguas óperas ha caído en merecido descrédito, y la idea, sea nueva ó vieja, de dar en lo posible al drama musical la unidad y verdad de que carecía, no puede menos de ser acogida con aplauso por todo aquel que, libre de preocupaciones de escuela ó de afecto á lo puramente convencional ó rutinario, desee con sinceridad el progreso del arte lírico-dramático.

Desde este punto de vista, la revolución wagneriana merece cumplidos elogios, que serían mayores si el apóstol de la escuela no hubiese caído en el pecado, común á todo reformista, de extremar sus principios é incurrir en exageraciones, de las que sus mismas obras, al menos las que aquí se conocen, son, en más de un caso, la más brillante refutación. Condenar por ello la melodía absoluta, mirándola como una infancia del Arte, y sustituirla por una declamación lírica, ó, como ha dado en decirse, melopea, siempre y por siempre, he aquí el error, en mi concepto. La melodía es la forma musical por esencia, lo que place en sí y por sí, lo que cantamos, lo que siempre queremos oír, lo que, en una palabra, nos encanta, nos conmueve, nos entusiasma; lo otro es, como alguien lo ha definido, un largo recitado, verdadero mar sin orillas, donde el oído se pierde en un dédalo inextricable, y que sin las palabras á las cuales aparece unido no puede tener existencia propia; que careciendo de una forma más ó menos regular, pero claramente determinada, cual á la verdadera melodía sucede, viene, en suma, á producir el efecto de un poema sin puntuación, sin reposo y sin término. Y no hay para qué negarlo: prescídase de esta pícara debilidad humana que á veces nos hace mirar como profundo lo que es obscuro, y dar un sentido conforme á nuestro gusto y aspiraciones á lo que, á ser francos, no entendemos (debilidad que, ó mucho me equivoco, ó ha contribuído en alto grado á engrosar las falanjes wagnerianas), y habrá de confesarse que esos re-

citados sin fin, esas salmodias interminables, esa continua sucesión de sonidos ligados por un hilo melódico punto menos que imposible de coger, esa serie de acordes erizados de disonancias, que tanto abundan en las obras del autor de los *Nibelungen*, no pueden constituir el verdadero Arte, y que dado, como parece, que sean muy del gusto de los sesudos y reflexivos alemanes, no es posible deleiten y agraden á las gentes del Mediodía, ávidas de sensaciones ó impresionables en alto grado. En cambio, si Wagner, envuelto en las tortuosidades de su sistema, y queriendo aplicarle con la inflexible tenacidad de su carácter, nos parece nebuloso y pesado; cuando, por el contrario, se abandona á la espontaneidad de su fantasía; cuando se acoge á esa melodía tan maltratada por él y por los suyos, y echa mano, en fin, de todos aquellos recursos de la vieja escuela, que en sus teorías condena, sería soberana injusticia negarle un alto puesto entre los hombres que registra la historia del Arte contemporáneo. Su inmenso talento, su saber profundo, el maravilloso conocimiento que tiene de la orquesta, en cuyo manejo no tiene rival, y la feliz inspiración que á veces le favorece, aparte de la evolución que el drama lírico sufre, merced á la adopción de la parte sana del sistema por él iniciado, le dan un derecho innegable á ello.

*
* *

No son las obras de Wagner de aquéllas sobre las cuales pueda emitirse juicio seguro, si no acertado, con sólo oírlas una ó dos veces, que es todo lo que me ha sido dable alcanzar respecto del *Lohengrin*, recientemente puesto en escena en el Teatro Real, cuando trazo sobre el papel las presentes líneas. Así, no extrañarán los lectores de *La Ilustración* que al comunicarles mis impresiones sobre la susodicha ópera, lo haga con las reservas con-

venientes que la prudencia exige, dejando, si no «á más señores,» como reza cierta fórmula de la curia, «á más representaciones,» el confirmar ó modificar aquéllas, según lo exija mi conciencia artística.

Hechas estas salvedades, no estará de más decir que Wagner es el poeta de sus óperas, cualidad que indudablemente le hace á él más asequible la unión íntima que predica entre la letra y la música, y que, no siendo común á la generalidad de los mortales, por más artistas que sean, hace ya en este punto difícil en grado sumo la aplicación en absoluto del sistema del drama lírico, tal cual quiere aquél sea seguido y observado; á lo que deberá añadirse que, no contento con esto, y pareciéndole terreno harto conocido ó poco poético aquél sobre el cual, por lo común, gira la poesía melodramática, ha creado para sus obras un nuevo género, basado en la fábula, en las leyendas ó en las tradiciones caballerescas de los antiguos tiempos.

De este arsenal está tomado el argumento del *Lohengrin* (á ser cierto que debió su origen á la lectura de un poema de Volfrado de Eschimbach, que se halla manuscrito en la biblioteca de Geux), poema que si hubiera de creerse á uno de los escritores que con más entusiasmo se han ocupado de él, «está lleno de un romanticismo legendario, poético, ideal y caballeresco; es manantial de nobilísimas tragedias y creador de sublimes tipos;» pero que, á mi prosáico entender (y permítaseme dar una disonancia en el coro general de alabanzas que he oído y leído), me parece una fábula algún tanto disparatada y absurda, que hubiera hecho honrosa compañía á tantas otras de la misma estofa, que en más de una ocasión hicieron las delicias de la época más feliz y risueña de mi vida.

Y si no, vean y juzguen los lectores de *La Ilustración* que de ello no tengan noticia, por el relato que sigue, y hace necesario la índole de la obra y el deber en que estoy de señalarles al par las bellezas y defectos más culminantes de ella.

Prescindan del origen y fundación del monasterio del San-Graal, llamado así porque, según la tradición, allí estaba en sagrado depósito una copa á la que se daba aquel nombre, y estaba hecha nada menos que con una piedra caída de la corona de Lucifer, y en la cual, después de purificada, colocó José de Arimatea la sangre vertida del costado del Salvador del mundo, y aténganse á saber que los guardaúores de tan inestimable tesoro eran unos caballeros, medio ángeles, medio hombres, medio monjes, entre quienes se contaba á Lohengrin, el héroe del drama.

Empieza éste con un admirable é inspirado prelude, verdadero prodigio de instrumentación, para el cual toda alabanza es merecida, y que Berlioz ha comparado con dos triángulos agudos unidos por su base. Comienza este bellísimo trozo musical, en el que, según aquél, no hay una frase perfecta y claramente definida, por un pianísimo de los instrumentos de cuerda, á los cuales va agregándose poco á poco, y sin que se adivine cuándo ni cómo, el resto de la orquesta, hasta llegar á un *crescendo* formidable y de gran sonoridad, que luego desciende lentamente hasta terminar en el mismo murmullo armonioso con que comenzó.

S'alza il sipario, como dirían los italianos, y allí, en un frondoso bosque, que tiene por término el Escalda, aparece un rey germano (*Enrico l'Uccellatore*, según canta el libro que tengo á la vista), que ha venido, á lo que parece, á arreglar las diferencias de los brabantinos respecto á la sucesión del trono, y á quien se presenta un conde Telramondo, casado con Ortruda, que, más que mujer propia, parece ser el Mefistófeles de su incauto esposo, acusando á Elsa de fratricidio para usurpar la corona de Brabante. Viene la supuesta delincuente, á quien se le hace saber que el juicio de Dios decidirá de su inocencia ó maldad, sin que, entre paréntesis, durante el largo tiempo empleado en todo esto, el oído perciba melodía alguna clara y distinta, ni otra cosa que un eter-

no recitado; y Elsa, absteniéndose de toda disculpa, se limita á contar qué ha visto en sueños el caballero que ha de venir del cielo á defender su causa; página bellísima, en la que Wagner usa de procedimientos análogos á los empleados por Meyerbeer en el *Roberto* y, sobre todo, en el *Profeta*. Suenan en vano los heraldos las trompetas: nadie se presenta, y cuando parece perdida toda esperanza, vese venir por el río una barquilla remolcada por un cisne, y en ella el caballero del San-Graal, Lohengrin, armado de punta en blanco. Su llegada al campo; la inspirada melodía, impregnada de poético misticismo, *Mercé, cigno gentil*, que canta; el grandioso coro *Miracol santo*, y la plegaria antes del combate, *Sommo Dio, fonte de amor*, que siguen, son de mano maestra y bastarían para dar á su autor honrosísimo lugar entre los primeros compositores lírico-dramáticos. Vencido en tremenda batalla Telramondo, á quien Lohengrin hace merced de la vida, y declarada por ende la inocencia de Elsa, termina el acto con un himno al triunfador, en que artísticamente se oye á la par el coral del San-Graal, y al bajarse el telón, quédase el espectador tranquilo al ver feliz á aquélla, teniendo al lado el soñado caballero, que va luego á convertirse en su esposo real y efectivo, siempre que le cumpla el juramento que le ha hecho de no preguntarle jamás quién sea ni de dónde haya venido.

Y estamos en una plaza de Amberes, que es donde tiene lugar el segundo acto. Allí, sentados en las gradas del pórtico de una iglesia, y bien pobremente vestidos, aparecen Ortruda y Telramondo, dirigiéndose, en un eterno diálogo, en el cual la paciencia se pierde, mutuas recriminaciones, al mirar, con la desesperación y rabia que son de presumir, el palacio de la que dentro de poco ha de ser esposa del caballero del Cisne, las cuales, por fortuna del oyente, terminan con el bellísimo unísono *Vendetta avró*, de tinte verdaderamente dramático, que compensa la pasada melopea, y prepara, tras una hermosa frase que canta Elsa desde el balcón, y que, per-

dóneme Gounod, sospecho tuvo muy presente al escribir su escena de la ventana en el *Fausto*, á otra larguísima conversación entre aquélla y Ortruda, en que, apiadada la primera, recoge á ésta y la lleva á su palacio, siendo notable el canto *Alla mia fede*, con que dan fin á su plática, y que luego repite la orquesta. Es, á no dudar, uno de los trozos más bien sentidos de la ópera.

Anuncian las trompetas el alba; síguese un coro á ocho partes, verdadera y genuinamente alemán, y luego la marcha religiosa con que son conducidos al templo los futuros esposos, melódica, clara y de mano maestra instrumentada, la cual se interrumpe bruscamente por Ortruda, quien, separándose furiosa del cortejo, impide el paso á Elsa, so pretexto de que no debe dar su mano á un aventurero desconocido, renovando de paso la antigua acusación. La llegada del rey y Lohengrin pone feliz término á esta escena; óyese el órgano, y marchan los amantes á recibir la bendición nupcial.

Comienza el acto tercero por la *marcha de las bodas*, tan justamente aplaudida por nuestro público en los conciertos de primavera, y llevada, por cierto, á doble movimiento que en aquéllos, según indica la partitura, sobre la cual considero ocioso hacer indicación alguna, bastando consignar que hasta del mismo Berlioz ha merecido calurosos y entusiastas elogios, que no me atrevería yo, por cierto, á hacer á mi vez del coro que luego viene, y es de un candor rayano en la simplicidad. Marchanse todos, y quédanse Elsa y Lohengrin: éste lleno de amor hacia la mujer por quien ha expuesto su vida, y aquélla no menos enamorada y más que un tanto curiosa, gracias á las pérfidas insinuaciones de Ortruda, de saber quién es el gentil mancebo con quien se las há. El duo que cantan, y que claramente se ve ser el molde de donde Gounod tomó, y no poco, para sus apasionadas escenas del *Fausto*, á no ser por sus desmesuradas proporciones, sería el trozo más bello del drama en cuestión, y cumplidos elogios merecen las sentidas frases de

Elsa: *Ardo per te di un santo e puro amore*, y la no menos hermosa de Lohengrin: *Di, non t'incanta dei bei fior l'incenso?* Bruscamente interrumpido aquel suave coloquio por la aparición de Telramondo, que seguramente no va allí con buenos fines, y á quien el enamorado amante da pronta muerte, sin dejarle decir siquiera «esta boca es mía,» parte el caballero del Cisne á revelar al rey su misteriosa existencia, dejando á Elsa en el estado que es de suponer, y al que su femenino curiosidad la ha conducido.

Aparece de nuevo el campo á orillas del Escalda: allí declara Lohengrin quién es; su joven esposa vese presa de la más angustiosa desesperación; viene de nuevo el cisne, que se convierte nada menos que en el Duque Godofredo, á quien se suponía víctima de aquélla; á su vista, muérese de rabia Ortruda; desciende por los aires una palomita con el encargo de sustituir al susodicho cisne en su misión de remolcar la barquilla, que es, como si dijéramos, mudar de tiro; métese en ella Lohengrin, y parte para las regiones místicas, donde antes habitaba, al son del canto del San-Graal y de la poética melodía que se oyó á su llegada á la tierra, terminando con esto la ópera.

Las dimensiones, harto largas, de este artículo, no permiten ya hacer más que indicaciones respecto á la manera como se ha interpretado en el regio coliseo. Todos merecen cumplidos elogios: así la Sra. Giovanoni, cuya voz tiene buen timbre y extensión, como la señora Pasqua, que es, á no dudar, excelente artista y merecedora del aplauso con que siempre la oye el público madrileño; tanto Gayarre, cuya encantadora voz realza las melodías wagnerianas, como Kashman, por la verdad con que caracteriza el difícil papel que tiene á su cargo, y los Sres. Ponsini y Vidal. Los coros, excelentes, bien dirigidos y tomando parte, como debe ser, en el movimiento escénico, con tal olvido de aquella antipática é inverosímil media luna en que, según antigua y no ex-

cusable usanza, se presentan en el resto de las óperas; la orquesta, digna de todo elogio, y de especial aplauso el maestro Goula. Las decoraciones, de buen efecto; y la obra, presentada cual conviene y merece un teatro de la importancia que el nuestro tiene en el mundo músico.

Tal ha sido, en suma, la representación del *Lohengrin*, que puede mirarse como un acontecimiento, pues por tal debe tenerse la aparición en nuestra escena de un género nuevo, y del que bien escasa idea podrá formarse con lo que de él se ha escrito y la lectura de las partituras, teniendo el piano como único auxiliar del estudio. El *Lohengrin* repútase como la obra más perfecta y acabada de Wagner, y quizás á ello contribuya, y no poco, el que en él no aparecen desarrolladas en absoluto sus teorías, cual dicen sucede en los *Maestros cantores de Niu-remberg*, y, sobre todo, en los *Niebelungen*: es, á no dudarlo, la obra de un genio, pero genio desigual, tal vez por lo excéntrico de su doctrina; y así, al lado de bellezas innegables y de primer orden, aparecen pasajes oscuros, cuyo sentido no es empresa fácil adivinar. Cuando divaga y se entrega á esa sempiterna melopea, por rico que sea el adorno con que la vista, Wagner es monótono y pesado; en cambio, sí, como queda dicho, infiel á sus teorías, se aprovecha de los elementos que constituyen el verdadero Arte, usándolos con la maestría que él sabe hacerlo, es grande, admirable. En suma: de la comparación que en la misma obra puede hacerse de la vieja escuela, por él mejorada con los recursos que la música hoy tiene, y su novísimo sistema, bien puede decirse, variando una conocida frase, que «esto no matará á aquello.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Marzo 1881.)

XXXVI

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1881)

«Si escribís á Goethe, decía Beethoven en una de sus cariñosas cartas á Bettina Brentano, tratad de reproducir el cariño y admiración que siento por él. Tengo que escribirle á propósito del *Egmont*, que he puesto en música. Por lo demás, ¡quién podrá pagar nunca la admiración y gratitud que tal poeta merece! ¿No es un hombre como él la honra más grande de un pueblo?» Y en una de sus cartas á Rochlitz añadía: «Desde que estoy en Carlsbad leo á Goethe todos los días. Goethe ha matado á Klopstock en mi espíritu.»

Tal entusiasmo, de que es, como por lo dicho se ve, justo tributo la bellísima obra que ha dado á conocer por completo la Sociedad de Conciertos en una de sus últimas sesiones, no era, á decir verdad, correspondido. Goethe, asevera Mendelssohn, se mostró siempre insensible y rebelde á las sublimes bellezas de aquél, que fué su contemporáneo y rival en gloria; de modo que al verle cerrar los oídos á las grandiosas concepciones del célebre maestro, cabría sospechar si la música no tenía el don de conmoverle al igual de la poesía y de la pintura, si sus propias palabras, reveladas más tarde por su confidente y secretario Eckermann, no desvaneciesen del todo la duda que sobre ello pudiera tenerse. «El divino Arte le ofrecía menos interés que aquéllas; es más: era punto menos que extraño para él.»

Sea de esto lo que quiera, es lo cierto que, sin caer en la exageración de los que hablando del *Egmont* han afirmado que «jamás el mundo había oído parecida música unida á parecida poesía,» bien puede afirmarse que el homenaje tributado al gran poeta de la Alemania por Beethoven es digno del autor de la *Sinfonía pastoral*; el comentario puesto por éste al drama se encuentra á la misma elevada altura que el libro en que está inspirado, y ya prepara el ánimo de una manera inmejorable para apreciar más y mejor todas las bellezas que aquél encierra, ya traduce, casi siempre, fiel y admirablemente, las principales situaciones del drama, formando el todo bellísimo que es de suponer al considerar una de las mejores creaciones de Gœthe, realzada y revestida con todas las galas de la poderosa imaginación del gran genio de la música, de quien, con más razón si cabe, podría decirse lo que Zelter de Sebastián Bach: que «es una de las más asombrosas manifestaciones de la Divinidad.»

Prólogo sublime del drama es la *obertura*, bien conocida de la mayor parte de mis lectores, lo cual, dicho sea de paso, excusa todo análisis, y que, á mi juicio, no reconoce igual, entre las del mismo autor se entiende, á no ser la de *Leonora*. «Mágico espejo—dice Godofredo Weber,—donde se reflejan las grandes líneas de la tragedia, vense en ella el caluroso interés y atractivo que la acción del drama tiene; la noble grandeza de *Egmont*; la ternura de su amor; las sentidas quejas de la apasionada Clara, y la gloria y apoteosis del héroe, que muere, pero no se doblega ante el poder que le lleva al cadalso.»

El aria de Clara, que sigue, cuya instrumentación, que en momentos dados recuerda el famoso *Caron t'appelle*, de Gluck, fué imitada más tarde, con fortuna, por Meyerbeer en la canción del hugonote Marcello, es notabilísima, no sólo por la frescura de las ideas y lo sentido de ellas, sino por el tinte de melancolía de que toda está impregnada.

No le cede en galanura la bellísima romanza (y per-

mítaseme cambiar algún tanto el orden de los factores) que la misma Clara canta en el acto tercero, y en la cual la sencilla frase que se oye en el *vivace* parece una página arrancada de una partitura del divino Mozart, á quien, es sabido, rindió fervoroso culto Beethoven, al punto de ser, por algún tiempo, felicísimo imitador suyo; la cual frase vuelve á oirse encomendada al oboe y á la flauta en el entreacto tercero; y por cierto que éste, si elogios merece por sus dos primeros tiempos, por el último, ó sea la *marcha*, no merece tantos: el entusiasmo decae, como, á no dudar, decayó la inspiración de Beethoven al escribirle.

Dos episodios tiene el primer entreacto: un *andante* lleno de poesía, y un *allegro vivace*, que con aquél contrasta de un modo admirable, vigoroso y de gran sonoridad, donde ya se ve marcada la huella del Beethoven de la *Sinfonía heróica*.

De menor interés tal vez, y recordando en los giros de la melodía, y hasta en sus ideas musicales, una de las más conocidas sinfonías de Mozart, es el segundo entreacto, en el cual se encuentra una encantadora melodía, que se oye en los violines, y que, al decir de un crítico, por cierto no de los más entusiastas de la obra en cuestión, parece ser «la dulce conversación de los dos amantes, mientras que el sordo murmullo de los instrumentos graves anuncia la catástrofe que en breve término va á romper su dicha para siempre.»

Pero, á no dudar, á uno y otro de los trozos musicales dichos gana el que precede al acto del drama en que la infeliz Clara acude en vano al pueblo para que salve á Egmont. El *andante agitato*, que en su mayor parte le constituye, lleno de expresión y admirablemente sentido, es hermosísimo. Ya no se ve en él, como en gran parte de la obra (por más que, atendida la fecha en que se escribió, pertenezca á la segunda manera del inmortal maestro), la influencia de Mozart, por cuyo exquisito gusto se guiaba en un tiempo Beethoven más que por el

suyo propio, al decir de Oulibichieff; el genio, libre de toda traba, ha remontado el vuelo á las elevadas alturas que mortal ninguno pudo después alcanzar, y el gran lírico de su siglo, aquél que en admirables é impercederas páginas ha sabido resumir y condensar todas las alegrías, los dolores, las aspiraciones, la agitación, en fin, de la época en que vivió, aparece en toda su plenitud; página admirable, que, en la obra de que se trata, sólo puede compararse con aquélla en que quiso pintar la muerte de la desgraciada amante, y que, al decir de un entendidísimo maestro, al oirla, los ojos se arrasan en lágrimas. ¡Tanto dolor, tanta verdad encierran aquellas bellísimas frases!

Por lo dicho comprenderán los lectores de *La Ilustración* la grande y verdadera importancia artística que tiene la obra que la Sociedad de Conciertos ha interpretado por primera vez este año. Escrita, á no dudar, con verdadero *amore* por Beethoven, toda ella está impregnada de un tono melancólico, al par que elevado; las melodías son de una originalidad, distinción y sentimiento dignas de la pluma del que tan bien supo conmover las fibras del corazón en su admirable sonata en *do menor sostenido*; sobriamente instrumentada, no hay en ella ese rebuscamiento tan común en las modernas obras, y los efectos brotan de una manera tan espontánea como las ideas que revisten con claridad extrema; y si es cierto que Beethoven admiraba el arte que Hændel tenía de producir aquéllos con pocos medios, bien puede afirmarse, y el *Egmont* es ejemplo bien elocuente, que no sólo siguió sus huellas, sino que le sobrepujó en la sublime sencillez que sólo al verdadero genio es dado alcanzar.

Y, sin embargo, ¿para qué negarlo? la obra no ha obtenido el entusiasmo que merecía, no obstante haber sido interpretada de una manera que sólo elogios merece por la Sociedad de Conciertos y por la Srta. Aceña, que dijo muy discretamente las dos romanzas, y es, á no dudar, una lisonjera esperanza para el Arte, habiendo contri-

buído con su cooperación el actor Sr. Calvo. ¿Por qué ha sido así? Acontece muchas veces, al menos de mí propio sé decir que me ha pasado, y es seguro que lo mismo habrá sucedido á muchos de mis lectores, ir á uno de nuestros museos donde se hallan hacinados, con mejor ó peor orden y gusto, los riquísimos tesoros de que eran depositarios y guardadores los antes suntuosos y hoy derruidos monasterios que en España había, y por más que su vista excite en nosotros admiración y hasta entusiasmo, nunca es ni puede ser el que nos hubieran producido al contemplarlos en su verdadero y genuino lugar, donde el artista recibió la inspiración, y para donde los concibió y fabricó; objetos aislados, á quienes faltan una porción de accidentes, que sería ocioso referir, pero que indudablemente aquilataban más y más su importancia y valer artístico. Pues bien: algo de esto ha sucedido con la música de que hablo. Escrita para una tragedia, al separarla de ella ha palidecido forzosamente algo en su indisputable mérito. Cierto que no era empresa fácil hacerla oír en unión del libro de Goethe; fuera de duda que de lo hecho no es la primera culpable la Sociedad de Conciertos, pues ya Lenz, en su curioso catálogo de las obras de Beethoven, habla del texto que Monsengeil escribió para que la partitura de *Egmont* se oyese sin la tragedia, á semejanza de lo que habían hecho el barón Wincke y el profesor Wolff con el *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn; y verdad que la leyenda de *Juan Bravo*, escrita en fáciles y sonoros versos por Don Manuel del Palacio, se acomoda en cuanto es posible á las principales situaciones del drama; pero todo esto no salva los inconvenientes antes apuntados, y hace sospechar si tal vez hubiera sido mejor no imitar perniciosos ejemplos y presentar escueta la obra musical, dejando al oyente que allá en su magín hiciese los comentarios que sus gustos, aficiones y modo de ser y de sentir le sugirieran: quizás de este modo hubiera podido ser más apreciada y aplaudida de lo que en general lo ha sido.

Otras obras se han oído por primera vez en los conciertos de esta primavera, y á tener espacio y tiempo sobrados, daría cuenta á mis lectores de ellas con el detenimiento que el caso exigiere. Ya que no sea así, y forzosamente haya de tratarlas á la ligera, les diré que entre ellas merecen contarse, en primer término, los bailables de la ópera de Rubinstein, *El Demonio*, que en el extranjero gozan de una fama que la verdad exige decir no han alcanzado aquí, al menos entre la generalidad, y con bien poca justicia, por cierto, tratándose del primero, escrito con vigoroso colorido, y en el que abundan bellezas melódicas discretísimamente armonizadas, y revestidas de una instrumentación que muestra profundo conocimiento de la orquesta; el entreacto de Gounod, *Les Deux Reines*, obra inspirada y digna de la pluma del autor del *Fausto*; y el *Andantino expresivo*, para dos violines, de Monasterio, que forma parte de la colección de estudios publicada no há muchos años por nuestro compatriota en Leipsick, y es tenida como obra de texto en los Conservatorios de Bélgica y no pocos de Alemania: de melodía clara y noble, elegantemente desarrollada, y rica de armonía, á pesar del estrecho campo en donde podía desarrollarse, es la obra indicada, digna de la merecida fama que con sobrada razón goza el eminente artista en el mundo musical. Una agradable composición de Delahaye, titulada *Colombine*; una *Rapsodia*, de Lalo, en que la riqueza, ó más bien el oropel con que está vestida, no es bastante para encubrir la escasa originalidad de las ideas; una *Marcha triunfal*, de la Srta. Bengoechea, de sabor clásico y discreta instrumentación; una *Serenata amorosa*, de Roeder, no inspirada, seguramente, en ninguna pasión volcánica, y algunas otras obras de compositores españoles, han constituido, además, las primicias del bagaje artístico de la Sociedad de Conciertos en la campaña que acaba de terminar, y en la cual se han vuelto á oír, y siempre con gusto, no pocas de las mejores que de largo tiempo constituyen su repertorio,

y con las que ha recogido y recogerá siempre abundante cosecha de laureles.

No poca parte de los alcanzados este año en los dichos conciertos corresponde, de justicia, á dos artistas de indisputable mérito que en ellos han tomado parte: la señora Montigny Remaury y el violinista Sarasate.

Con decir que, aún no repuestos del asombro y admiración causados por el prodigioso y sin rival pianista Rubinstein, la Sra. Montigny ha sido objeto de calurosos aplausos, está hecho su mejor y más cumplido elogio. Conocedora de los secretos del piano; vigorosa y enérgica, más que sentida y apasionada, en la manera de interpretar las obras de los diferentes autores que ha hecho oír; notable por su ejecución clara y correcta, pertenece la Sra. Montigny á aquella falanje de *virtuosi*, que, al decir de un discreto escritor de allende el Pirineo, reconociendo que Dios les ha negado la inspiración creadora, se entregan en dedos y alma al servicio, no de un compositor ó de una escuela determinada, sino al de todos los compositores de todas las escuelas; aprecian mejor que otro ninguno las bellezas que encierran sus obras, se identifican con ellas, y su corazón, servido por sus dedos, siente y transmite, con encanto inexplicable, profunda inteligencia y verdadero saber, las ideas musicales en la forma y modo que sus autores las crearon. Así considerada, y vista la manera como ha interpretado tanto el *Concierto*, de Beethoven, y el *Capriccio brillante*, de Mendelssohn, como la *Serenata* y *Minué del Don Juan*, de Thalberg, y la *Styrienne*, de Adler, la Sra. Montigny ocupará siempre honroso y merecido lugar en el divino Arte.

Conocido, admirado y aplaudido por nuestro público, y gozando de merecida fama en el extranjero el violinista español Sr. Sarasate, excusado parece el emitir de nuevo un juicio sobre su valer, con tanto más motivo, cuanto que ya tengo consignada en las columnas de este periódico mi humilde y de todo punto desapasionada

opinión: á lo entonces escrito me refiero, sin que tenga que pedir la palabra para rectificar. Su asombrosa ejecución, la difícil facilidad con que vence y arrolla siempre con fortuna los pasajes más intrincados, y su afinación intachable, excitarán siempre asombro en el oyente; y si todas las obras las interpretase como el *Nocturno* de Chopin (bien que en la elección de casi todas las demás que ha hecho oír este año no haya tenido gran acierto), no se lamentaría, alguna vez, la ausencia de ese sople del genio, que ni el talento da ni por el estudio se alcanza, con el cual se conmueven las más ocultas fibras del corazón, y se arrastra y domina al auditorio; sublime inspiración que constituye el bello ideal del Arte, y movía á Fr. Luis de León á pedir al ciego Salinas hiciera sonar de continuo en sus oídos las armonías que aquel gran músico prodigaba á manos llenas,

Porque al bien divino
Despiertan los sentidos,
Quedando á lo demás adormecidos.

Y basta por hoy, pío y benévolo lector. De lo dicho has podido deducir que la Sociedad de Conciertos y su inteligente director el maestro Vázquez han cumplido como buenos en las interesantes sesiones de este año, que si en su conjunto no puede decirse hayan sido de las más afortunadas, no por eso ha de creerse que han desmerecido de su tradición y pasadas glorias. Para conservarlas y aumentarlas, yo me permitiría dar un consejo que, seguido, créome haría ganar á los conciertos en novedad, atractivo é importancia; pero prudente será dejarlo para mejor ocasión, bien que es posible no sea necesario, porque sabido es que al buen entendedor pocas palabras le bastan.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Mayo-1881.)

XXXVII

GUILLERMO TELL—LA FORZA DEL DESTINO

«Después de la muerte de Napoleón, decía Stendhal por los años de 1829, sólo ha habido otro hombre del cual se hable constantemente, lo mismo en Moscú que en Nápoles, en Londres como en París y como en Calcuta. La gloria de este hombre no conoce otros límites que los de la civilización, y, sin embargo, aún no cuenta treinta y dos años de edad.»

Este hombre, lectores míos, no era otro que el gran Rossini, y los tiempos que han sucedido á la fecha en que las palabras que dejo transcritas se escribieron, no han hecho sino confirmar y corroborar lo aseverado en ellas. Han aparecido astros, y astros de primera magnitud, en el horizonte músico por el tiempo en que el cisne de Pesaro se encerró en su indisculpable mutismo; el drama lírico ha tomado nuevos y mejores rumbos; el gusto y las aficiones musicales han cambiado, y no poco, y, sin embargo, el nombre de Rossini brilla y brillará sobre todos los compositores dramáticos de la moderna época, no siendo de extrañar que en un arranque de entusiasmo llegue á decir uno de los escritores más autorizados en punto á la crítica del divino Arte, que «si no debiera quedar sino un solo trozo musical de nuestra época, un único *testimonium temporis*, la admirable conjuración de Rutli, del *Guillermo Tell*, sería la que debiera salvarse y conservarse.»

Halagado como pocos por la fortuna, el autor de obra tan admirable, á diferencia de lo que es usual y corrien-

te, y lo ha sido en todos tiempos, ha podido contarse entre el escaso número de aquéllos á quienes sus contemporáneos han hecho justicia y rendido el homenaje de respeto y admiración que su genio merecía. Al paso que la vida de los dichosos mortales en cuya frente ha brillado con luz vivísima la llama del genio ha sido, casi siempre, un continuado calvario de sinsabores y amarguras, siendo preciso que una generación posterior, más justa ó menos desapasionada, haya rodeado sus nombres de la aureola de gloria que les era debida, la existencia de Rossini fué una serie no interrumpida de triunfos, de que fué espléndido coronamiento la obra antes mencionada. Ciertó que la revolución que con sus obras hizo en el mundo musical; el tributo que en muchas de ellas pagó al gusto dominante de la época y del país en que las escribió, y ¿para qué negarlo? hasta el sistema de *incantaciones*, digámoslo al uso moderno, que en más de una vez empleara, matando de paso á la víctima, como él mismo decía, según cuentan, le valieron amargas censuras y no pocos detractores; pero ni las justas quejas del pobre maestro Asioli, al verse expoliado en más de una ocasión en el *Barbero de Sevilla*, ni los lamentos de Simón Mayr, al ver sus famosos *crescendos* aplaudidos por todo el mundo como invención de Rossini, fueron oídos por nadie; ni á la gloria de aquél hicieron mella las acres censuras de Weber y el mismo Berlioz, en sus primeros tiempos, ni los nombres de *signore Vaccarmini* y *signore Tambourrossini*, con que á su llegada á París le bautizaron Berton y sus amigos. Más es: pronto muchos de éstos se callaron, y otros, más contritos y arrepentidos, hicieron coro á las generales alabanzas que por todas partes se prodigaban al hombre á quien Boieldieu y Herold apellidaban «el Monarca,» y el gran Meyerbeer saludaba siempre llamándole «divino maestro,» cuando no estampaba al frente de las cartas que le dirigía esta salutación: *A Giove Rossini*; no desafiando en este universal concierto más que Wagner, quien, con la falta

de modestia que le es propia, y la ausencia de imparcial y sereno juicio que le distingue para juzgar al prójimo, si el prójimo es músico, cualidades que posee, como sabido es, á la altura de su gran talento, en una carta que publicó años atrás en la *Gaceta* de Ausburgo, dando cuenta de la visita que había hecho al autor del *Guillermo Tell*, se limitó á consignar, por gran favor sin duda, que, «con todo, había que reconocer que aquél tenía facilidad para escribir!!!»

Dejando para mejores tiempos entretener á mis lectores con la curiosa historia del modo y manera como el *Guillermo* se escribió, la cual debo á un fidelísimo testigo presencial, y remitiendo á mis lectores á cualquiera de los muchos escritos que en elogio de esta ópera se han publicado, baste consignar, para hacer coro á las universales alabanzas, que en ella, sobre todo en sus dos primeros actos, que no tienen rival en la música moderna, Rossini, rompiendo con la tradición de la escuela italiana; renunciando al estilo florido, que alguien ha comparado con los caprichos rafaelescos de las *Logias*; dando rienda suelta á su portentoso genio, sin olvidar por ello la verdad dramática; saturada su imaginación de los hermosos cantos pastorales de la Suiza, á los que da diversas formas, ya pintando con ellos la naturaleza, ya convirtiéndolos en señal de conjuración ó en grito de guerra, ya haciéndolos resonar en sublimes himnos de triunfo, ha hecho el cuadro más acabado y perfecto, donde se retratan los más nobles y grandes sentimientos que pueden embargar el corazón humano, y escrito un poema donde, como afirma Blaze de Bury, hay más que genio, que ideas, que inspiración y que ciencia: hay un alma grande; es la humanidad la que allí vibra y resuena.

Creación tan admirable merecía, á mi juicio, lo mismo que el *Don Juan*, de Mozart, y *Los Hugonotes*, de Meyerbeer, tratarse con gran respeto é interpretarse con todo esmero, si es que á las obras de arte se las ha de

considerar como se merecen; y si á nadie se le ocurriría hacer ver *El Pasma de Sicilia*, de Rafael, ó *Las Lan-
zas*, de Velázquez, al anochecer de una tarde oscura y
lluviosa, créome que tampoco debieran ponerse en es-
cena las obras mencionadas sin contar con valiosos ele-
mentos y después de un largo é inteligente estudio.

Con semejante modo de ver, y, por doloroso que sea el decirlo, dada la ausencia de tales condiciones en la reciente interpretación del *Guillermo Tell*, ópera con la cual, sabido es, ha comenzado su campaña el regio coliseo, no es difícil adivinar cuál sería la impresión que yo sacara de allí en las pasadas noches (impresión que el deber de fiel cronista me obliga á transmitir á mis lectores), y de la cual, y para descargo de mi conciencia, debo declarar no fuí el solo partícipe, dado el significativo y resignado silencio, bruscamente interrumpido á veces, con que, por lo general, fueron acogidas las sublimes melodías que aquella bellísima partitura encierra.

Y, forzoso es decirlo, la hermosa sinfonía con que Rossini tan admirablemente prepara el ánimo del espectador para escuchar el drama que ante sus ojos va á desarrollarse, en la ocasión presente sirve de específico para predisponerle á la glacial indiferencia que más tarde se apodera de él, que no otra cosa sucede al observar la falta de precisión y colorido con que la pieza es interpretada; al notar en ella ciertas libertades y efectos de relumbrón en que, seguramente, no pensó Rossini, y sentir el paso con que aquellos músicos llevan el *allegro final*, y que, ciertamente, daría envidia á más de un *handicapper* de nuestras carreras de caballos. De muchos de estos defectos no se enmienda la orquesta en el resto de la obra, la verdad exige decirlo, así como el que sea de temer que en lo sucesivo continúe la impenitencia, gracias, entre otras cosas, á la falta, mayor aún este año que el pasado, de importantes elementos de no fácil reemplazo, y que á sus cualidades artísticas reunían una tradición y una práctica muy dignas de tenerse en cuenta para interpre-

tar con acierto é inteligencia las obras del repertorio lírico-dramático.

En cuanto á los cantantes, hay que distinguir entre los ya conocidos del público madrileño, y á los cuales sería ocioso juzgar de nuevo, y los que por vez primera han pisado este año el escenario del Teatro Real. Cuéntanse entre los primeros la Srta. Torresella, que, sin grandes pretensiones, dijo discretamente su parte; el barítono Pandolfini, que, á pesar de no estar ya en el apogeo de sus facultades vocales, interpretó como buen artista que es el importante papel de Guillermo, y el señor Uetam, que lució, como siempre, su hermosa voz de bajo. Entre los segundos figuraba en el cartel la señorita Expósito, en quien se ve cuán cierto es que una buena voluntad no basta á veces para conseguir lo que se apetece; el Sr. Celestini, cuya voz y manera de cantar no guardan, ciertamente, la relación que pudiera creerse por analogía, aunque libre, con su nombre; el Sr. Roveri, que no desentonó el cuadro é interpretó discretamente el papel de Gessler, y el tenor Ladislao Mierzwinski, á quien, ya con relación á su anterior carrera artística, ya con referencia á los ensayos de la obra en cuestión, se juzgaba de muy diverso modo. Aparte del resbaladizo terreno de las comparaciones á que le han llevado, ó un mal consejo, ó la mala elección que, de todos modos, ha tenido para presentarse ante el público madrileño, y del cual era empresa hartó difícil salir bien, el tenor en cuestión cuenta, á no dudar, con elementos para llegar á ser un buen artista, sólo que aún le queda camino que recorrer para conseguirlo. Su voz es buena, brillante y de hermoso timbre en las notas altas, y algo parda en los registros medio y bajo; de emisión difícil, y á veces algo gutural, carece, además, de aquella flexibilidad que, si la naturaleza no ha dado, por el estudio se alcanza, y tan indispensable es para conseguir el necesario claro-oscuro que da por resultado aquel *bel canto che nell'anima sisente*. Es, asimismo, desigual en su ma-

nera de sentir y de expresar, pues al paso que en el recitado del famoso terceto dijo algunas frases de un modo irreprochable, en el resto de la obra adolece de falta de pasión y de sentimiento, lo cual se traduce por una monotonía que, á la larga, produce el cansancio y fastidio consiguientes. La voz del Sr. Mierzwinski es un hermoso diamante sin tallar.

Por último, sería olvido indisculpable no mencionar el cuerpo de coros. No todo ha de ser censuras, y la justicia exige tributarle el aplauso que se merece. Dotado de excelentes voces, reforzadas, en la ópera de que se trata, por el *Orfeón madrileño*, bien amaestrado y con movimiento escénico, cumplió como bueno su cometido.



No sin razón decía el ilustre Duque de Rivas, al terminar el ensayo de *La forza del Destino*, que, como es sabido, vino el maestro Verdi á poner en escena en Madrid el año 1863, que si su edad y achaques le permitieran escribir un nuevo drama, había de poner al final de él una advertencia en que consignase su prohibición absoluta de *musicarlo*. A duras penas, y cediendo á las instancias de sus admiradores, había consentido el egregio vate en dar el *exequatur* al libreto que tiempos antes le presentaron, y en el cual habían sido respetadas, hasta donde posible era, las principales situaciones del *Don Alvaro*; pero no podía sospechar siquiera que luego se alterase hasta el punto inverosímil é inexplicable que lo fué, y menos que un hombre de las cualidades artísticas de Verdi, tan á propósito para el caso, que en sus obras anteriores había revelado un temperamento enérgico, un acento melodramático innegable y un mágico pincel para dibujar de mano maestra un cuadro sombrío y pavoroso, escribiera una música en que nada se transpirara (salva la bellísima romanza de tiple del último acto,

verdadera perla escondida en aquel mar de trivialidades) del romanticismo, la pasión y la encantadora poesía de que el drama español, que Pacheco consideraba como «el verdadero Edipo de la musa católica,» está saturado.

Pobre en el fondo, vulgar en la forma, escasa de ideas y éstas nada inspiradas, llena de armonías de una simplicidad lamentable, y revestido todo de una instrumentación hartamente vulgar y conocida, *La fuerza del Destino* revela ya esa época de transición y de duda, que luego se hizo más patente en el *Don Carlos*, y en que, desdeñando Verdi su antigua manera, dominado por la escuela francesa, y apuntando ya en su mente la influencia wagneriana, buscaba, sin encontrarlo, el camino que le había de llevar á escribir la partitura de *Aida*.

Así se explica la fría acogida que tuvo la tal ópera cuando se estrenó en San Petersburgo, y los pocos aplausos, nacidos más bien de la galantería que del convencimiento, que el público madrileño la tributara cuando la oyó por vez primera, á pesar de haberla ensayado el mismo autor. Lo que no tiene tan fácil explicación es el poco tino que ha presidido al escogerla ahora para presentar nuevos artistas á los habituales concurrentes al regio coliszo, y de aquí el que la prudencia aconseje hacer el juicio de los mismos algo á la ligera, y á reserva de hacer las oportunas rectificaciones.

Esto supuesto, y pasando en respetuoso silencio á la Sra. Verati y al Sr. Cottena, me limitaré á consignar que la tiple Sra. Bernau Galignani, aunque, al parecer, no á la altura de lo que se ha dado en llamar de *primísimo cartello*, revela tener condiciones para brillar en otras obras; que el barítono Carpi posible es que gane aún más en lo sucesivo el aplauso público, pues su voz es de bastante buen timbre y pronuncia bien; y que el Sr. Aramburo, aun dadas las condiciones de la ópera en que se ha exhibido, justificó la reputación que del extranjero le precedía. Su voz es hermosa, sobre todo en

las notas altas, y es lástima que la manera incorrecta con que á veces la emite preste á aquélla un sonido algo gutural, así como el que, al esforzarla en los pasajes enérgicos, lo haga de modo que pierda su timbre, sin que por eso ganen nada ni el cantante ni el oyente. Si aún no ha adquirido, al menos lo que fuera de desear, algunas de las cualidades que tanto hicieron brillar á Tamberlick y, sobre todo, á Mario, el Sr. Aramburo dice bien, y en su modo de expresar se ve que la sangre española corre por sus venas.

Y he aquí, lector pío, cuanto se me ocurre decirte respecto de las obras y los cantantes presentados hasta la fecha en que escribo la presente revista. Si, en suma, me preguntaras el corolario de lo que queda dicho, te diría en reserva que, salvo honrosas, pero muy contadas, excepciones, el conjunto no me parece estar á la altura de lo que se merece el regio coliseo, y que la empresa debiera tener presente, á más de otras consideraciones, que para ella, no sólo el honor, sino también el abono, obliga.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Octubre 1881.)

XXXVIII

LA ÓPERA ESPAÑOLA—¡TIERRA! del maestro Llanos.
LA SERENATA, de Chapí.

Tarea larga sería la de enumerar las diversas tentativas hechas, con mejor ó peor fortuna, para la creación de la Ópera española. Sin meternos á investigar lo que sucedió en los tiempos pasados, para lo cual, ante todo, se necesitaría una erudición de que, con dolor sea dicho, carecemos, la relación de los esfuerzos hechos en nuestros días con tan laudable objeto llenaría no pocas cuartillas, sin que al fin y al cabo resultara más que el triste corolario de lamentar lo estériles que aquéllos han sido; sentir la indiferencia con que el asunto se ha mirado por todos los que no rinden verdadero culto al divino Arte, y consagrar unas cuantas frases de merecido elogio á aquellos de nuestros ingenios que no han vacilado en sacrificar su talento y saber en aras de tan patriótica idea.

Desde *El Contrabandista*, de Rodríguez Rubí, con música de Basilio Basili, y *El Diablo predicador*, letra del inolvidable Ventura de la Vega, y cuya partitura escribió también el maestro que acabamos de mencionar, que oyó el público madrileño en los años de 1840 y 1846 en el hoy ya derruído teatro de la Cruz, hasta el *Don Fernando el Emplazado* y *Ledia*, de Zubiaurre, y *La Hija de Jephthé* y *El Roger de Flor*, de Chapí, diversas partituras de maestros españoles se han contado, de mérito innegable algunas de ellas, sin que por eso la creación y establecimiento, bajo sólidas bases, de la ópera española pueda, por desgracia, registrarse en la historia del arte

lirico-dramático en el catálogo de los hechos consumados.

Cuál sea la causa de ello, si la escasez de buenos libros cuya letra esmaltaran con su música nuestros maestros compositores; la carencia de verdaderos y buenos artistas que tuviesen la virtud y abnegación bastantes (que no era, ciertamente, pedir poco), para abandonar senderos conocidos, donde la honra y el provecho son seguros, y tomar el camino incierto de dedicar sus talentos á la realización de un proyecto en el cual, por grandes y loables que fuesen los deseos, no era fácil saber si tendrían ó no completo éxito; la ninguna protección que este ramo importantísimo del Arte ha merecido de todos los Gobiernos, y la escasa y débil que los particulares le han prestado, ó la falta, en fin, de un genio músico de primer orden, que, como Glinka, y contando con los elementos que tuvo á mano, echara los fundamentos y elevara de un solo golpe, como aquél con su *Vida por el Czar*, el soberbio edificio de la ópera nacional rusa; cuáles de estas causas, repetimos, ó todas ellas reunidas, hayan producido el que hasta ahora fuesen ilusiones engañosas cuantas se han tenido en el asunto que nos ocupa, materia es larga y sobrado espinosa para ser tratada de ligero.

Bástenos, por hoy, consignar el hecho, y consolarnos con la esperanza de mejores tiempos; esperanza hoy tanto más fundada, cuanto que el comienzo de la campaña que en pro de la ópera española se ha emprendido en el teatro de Apolo, y que no ha podido ser más lisonjero, hace entrever un porvenir más halagüeño al arte lírico-dramático y á los compositores españoles.

Dos han sido, como nuestros lectores saben, las obras hasta ahora puestas allí en escena. Una de ellas el bello cuadro ¡*Tierra!*, del maestro Llanos, y de la cual el aplauso con que ha sido y es siempre acogida desde que hace años se estrenó en la Zarzuela, excusa todo elogio, que siempre sería merecido. La otra, *La Serenata*, cuyo

insulso libro está tomado ó traducido de *La Xacarilla*, de Scribe, y cuya partitura es una verdadera joya musical.

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* había formado al examinar los trabajos que presentó para aspirar á la medalla de oro en la clase de composición de nuestra Escuela Nacional de Música, habían tenido feliz cumplimiento con las obras que más tarde había enviado de 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.

El Sr. Chapí, en quien, á no dudar, brilla la llama del genio; que á una inspiración casi siempre feliz, reúne un claro talento, madurado por un concienzudo estudio, y que, á no dudar, es un compositor serio, posee cierta ductilidad en su musa y un don de asimilación, cualidades no comunes por cierto, que le hacen amoldar su ingenio á los caracteres y situaciones dramáticas que quiere poner de relieve con su música. Sólo así se explica que de una misma pluma broten la sinfonía del *Roger de Flor*, de tinte y sabor meyerbeeriano; la *Sinfonía morisca*, impregnada toda ella de sentimentalismo y poesía; el graciosísimo juguete *Música clásica*, en que con verdadera *vis cómica* se ven puestos en solfa (en el sentido más común y corriente de la palabra) los mismos respetables autores á quienes, seguramente, el Sr. Chapí rinde verdadero culto; y por último, la ópera recién puesta en escena, bellísimo conjunto de gracia y sencillez, y que, sin querer, recuerda (sin que de esto vaya á traducirse que el compositor en cuestión deje de ser,

la mayor parte de las veces, original) las de Cimarosa y Paisiello, encanto de los que ya pasaron, y grato solaz de los que, sin prevenciones por determinados sistemas, tomamos y aplaudimos lo bueno donde quiera que se encuentre.

No fácil tarea sería ciertamente la de hacer una descripción cual se merece de *La Serenata*, enumerando las bellezas que contiene, sin tener la partitura á la vista; y ya que esto no suceda, hemos de concretarnos á consignar de pasada nuestras impresiones. Esto supuesto, diremos á los lectores de *La Ilustración*, sin temor de tener por ello que pedir la palabra para rectificar, que consideramos como los dos mejores trozos musicales de la obra el bello coro con que comienza, chispeante de gracia y de factura enteramente rossiniana, muy bien cantado por cierto, y el animado *allegro* del terceto, en el segundo cuadro, que cualquiera, por poco avezado que estuviere en andar con la música de los viejos, podría atribuir á un fidelísimo é inspirado prosélito de los maestros que escribieron *Il Matrimonio segreto* ó *La Serva padrona*. Originales ambos y llenos de distinción, calidad que resalta en todas las producciones del autor de que vamos hablando, están, además, revestidos con el elegante ropaje de una delicada y graciosa instrumentación, escrita de mano maestra, bien que en este punto el espíritu más descontentadizo no tendría pero que poner al resto de la obra, como tampoco á la manera como cumple aquella esmerada orquesta la interesante parte que en la misma le corresponde.

De las demás piezas de ella, mencionaremos también, por el especial elogio que, á nuestro juicio, merecen, el *zortzico* que el tenor canta, y el aria de tiple, cuyo *andante* está bien sentido, y el *allegro*, vals lento, es del mejor gusto, bien que de buen grado hubiéramos suprimido la coda con que termina, que nada le favorece, y que, sin duda, el Sr. Chapí ha debido escribir para respetar en un todo la forma que se puso por modelo. No

necesitaba de ella, ciertamente, la Srta. Rodríguez para lucir sus dotes de verdadera artista, y merecer los elogios y aplausos que con justicia se la han prodigado.

Y he aquí el primer paso afortunado que se ha dado en el teatro de Apolo en el camino que ha de conducir á la ópera seria española, de cuyo planteamiento no hay para qué decir si nos felicitaríamos. Poco vale un consejo dado por quien no tiene otra autoridad que un sincero amor al Arte; pero, en bien de éste, nos permitiríamos llamar la atención de los compositores españoles hacia un escollo que puede facilísimamente redundar en perjuicio del éxito de sus obras: éste son los recitados.

Cuando la Academia Española tuvo el buen acuerdo de proponer, allá por el año de 1839, un premio al mejor drama lírico que se escribiese y fuera á propósito para representarse, tuvo por fundamento, si el texto de donde tomamos la noticia no es infiel, el que sirviera de muestra y comprobación de que la lengua castellana reunía las dotes musicales que para tales composiciones se requieren, ya que naciones cuyos idiomas se prestaban poco á la armonía y suavidad del canto se afanaban en acomodarlos para tal objeto. Aun á riesgo de imitar á aquel famoso predicador de Fr. Gerundio, y decir una verdad por demás sabida, creemos que, en efecto, la docta Academia tenía razón que le sobraba al sentar los asertos referidos, y la experiencia! lo ha demostrado así; pero, aun dado esto, sea la falta de hábito, sea lo vulgar de algunas de las frases empleadas, sea hasta la forma, un tanto anticuada en más de un caso, del procedimiento empleado, tanto en *La Serenata*, como en la misma *Marina*, del maestro Arrieta, es lo cierto que los compositores corren grave peligro de que lo menos dañe á lo más, y que á toda costa deben evitar, haciendo uso del *parlante*, de que hay felices ejemplos en las dos obras indicadas.

Y puesto que este artículo va consagrado á la música española, sería omisión imperdonable no mencionar á

los teatros de la calle de Jovellanos y de la Plaza del Rey, donde, como es sabido, se rinde culto al popular género de la zarzuela, que, en verdad, creíamos ya sin vida, y que, como el ave fénix, ha resucitado de entre sus cenizas, merced, en el primero, á un buen cuadro de artistas, y en el segundo, también á actores muy aceptables, y, sobre todo, á la baratura de la mercancía. Una y otra empresa han tenido, por regla general, el buen acuerdo de exhumar las obras de la edad de oro de la zarzuela, que han gustado y se han aplaudido ahora como entonces, probando que al decaimiento y marasmo en que el género en cuestión se ha hallado durante los últimos años, han contribuído, entre otras causas, el silencio de algunos de los más inspirados compositores, la falta de buenos libros y la carencia de artistas que interpretaran las obras, motivo acaso este último que tal vez haya dado origen al mutismo guardado por aquéllos. *Marina*, convertida en ópera; *Jugar con fuego*, y *Mis dos mujeres*, tres joyas de la zarzuela, impregnada la primera de poético sentimentalismo, chispeantes de originalidad y gracia las segundas, han dado ocasión para que luzcan en ellas sus dotes artísticas la Srta. Cortés y los Sres. Berges y Beltrani; mientras que *El Juramento*, del malogrado Gaztambide; *El Tesoro escondido*, y *El Secreto de una dama*, han henchido de gente el anchuroso local del Circo de Price, que, por lo visto, conserva, y nos alegramos, la buena tradición de hacer afortunadas á las empresas que allí sientan sus reales.

Y, por desgracia, no todo ha de ser plácemes en este artículo. Al terminarle debemos consignar la pérdida que el Arte ha sufrido con la muerte de D. Marcial del Adalid; ocurrida, no há muchos días, en la quinta que poseía en Galicia, y á la cual se había retirado hace años. Era discípulo aprovechadísimo de Moscheles y de Chopin, pianista clásico y correcto, como quien en tales fuentes había bebido la ciencia música. Como compositor, sus *vales*, sus *romanzas sin palabras*, sus *marchas* y su pre-

ciosa *sonatina* á cuatro manos, que ha merecido figurar en más de una sesión de la *Sociedad de Cuartetos*, producciones en que brillan la frescura de la melodía y un sólido conocimiento del Arte, al par que el respeto á las tradiciones de la buena escuela, y en las que se ve impreso el sello del genio y del talento, le han dado honroso lugar en los anales de la Música española.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Noviembre 1881.)

XXXIX

HAMLET

El insigne Berlioz, cuyo entusiasmo por Shakespeare sabido es rayaba á gran altura, tenía frecuentemente por compañero de sus paseos á Ambrosio Thomas, á quien la sublime y extraña musa del gran poeta inglés preocupaba desde largo tiempo constantemente; rara vez dejaba de recaer, según parece, la conversación de los dos maestros sobre el autor del *Hamlet*, y si ha de creerse á un amigo de ambos, dióse el caso de que, preocupados por la idea objeto de su plática, olvidados del mundo, y dejando volar su fantasía en pos de una frase musical que tradujera un verso ó un pensamiento de su autor favorito, se pusieron en una ocasión á gesticular, á manotear y gritar de tal suerte, que al descender de las elevadas regiones á donde su entusiasmo les había llevado, á la prosáica tierra de las realidades, se encontraron rodeados de una turba de chiquillos y curiosos que, creyéndoles locos ó punto menos, se estaban riendo de ellos á mandíbulas batientes.

Tal afición no podía menos de reflejarse en el divino Arte á que uno y otro consagraban su talento; pero Berlioz, á quien no faltaron ánimos hasta para casarse con una Ofelia, no se atrevió, sin embargo (al menos de los hechos puede así deducirse), á acometer la ardua empresa de poner en música alguno de los dramas de Shakespeare, y eso que su genio, grande, poético, romántico en alto grado, y de todo punto original y á veces extravagante, era ciertamente bien á propósito para intentarlo

siquiera, y hubo de limitarse á escribir, inspirándose en aquél, la sinfonía dramática *La Tempestad*, la obertura del *Rey Lear* y la ópera *Beatrix y Benedicto*, cuyo asunto está tomado de una de las mejores comedias del célebre poeta de que vamos hablando. Ambrosio Thomas, de quien Fetis dice: «es un talento fino, gracioso, elegante, maestro en la manera de escribir é instrumentar; pero en quien, por desgracia, falta la salud necesaria para la energía del pensamiento,» fué más entusiasta, ó más valiente, ó menos temeroso de un fracaso, y al cabo de ocho años de dudas, de vacilaciones, de trabajo y de perseguir un sueño punto menos que imposible de realizar, presentó al teatro de la Ópera de París el *Hamlet*, obra para la cual, y después de lo ya indicado, ocioso es decir si reunía las condiciones necesarias, ya que no para remontarse á la altura del poeta, que esto hubiera sido siempre difícilísimo aun para genios superiores al del respetable Director del Conservatorio de París, para ser, al menos, un atinado comentarista de la sublime tragedia que con el *Don Juan* y el *Fausto*, se ha dicho, ha compartido el privilegio de suscitar y poner en conmoción un mundo de ideas, y sido venero abundantísimo para los espíritus filosóficos y poéticos.

La empresa era arriesgada; los escollos grandísimos, y de temer era que el éxito no coronase los esfuerzos. No quiere decir esto que vayamos tan lejos como cierto escritor transpirenáiico, que llega hasta á afirmar que ni Gluck, ni el mismo Meyerbeer, hubieran puesto su música al nivel del drama y causado con sus notas las sensaciones que en nosotros producen las extrañas y misteriosas bellezas de que aquél se halla sembrado, pues nadie es capaz de saber lo que genios tan grandes pudieran haber hecho; y lejos también de nuestro ánimo hacer coro, por el contrario, á Blaze de Bury, que considera la obra de Thomas como el más grave de sus errores, y en la ira que le produce el que haya osado poner las manos sobre su ídolo, Shakespeare, llega hasta llamar á aqué-

lla «fúnebre ópera cómica;» pero entre estas dos afirmaciones, tan absolutas como desprovistas de fundamento, pues ni el maestro de que se trata puede ponerse en parangón con aquellos colosos del Arte, ni su ópera merece el duro calificativo que le aplica el crítico mencionado, hay, á nuestro parecer, un justo medio, más imparcial y también más exacto, que ve en el *Hamlet* el esfuerzo de un hombre cuyo genio, seguramente, no está á la altura de su innegable talento y saber, y que, en lucha tenaz con una idea, le han faltado la grandeza y sublimidad necesaria para expresarla. Y basta de preámbulo.

Ya se habrán enterado la mayor parte de los lectores de *La Ilustración* del libreto confeccionado por los poetas Barbier y Carré, y habrán también podido observar los tajos y mandobles que, como *in anima vili*, se han permitido descargar sobre la tragedia. Cierto y verdad que han conservado la tórrida aparición del espectro en la explanada del castillo de Elsenor; la escena de los cómicos ante los noveles reyes dinamarqueses, así como la de Claudio, cuando, atormentado por crueles remordimientos, implora en vano la clemencia divina; el famoso monólogo de Hamlet; el diálogo de éste con Gertrudis, y el cementerio, con sus enterradores y el cadáver de Ofelia; pero en su conjunto, y como ya acertadamente se dijo cuando la ópera se estrenó en París, sólo han conseguido convertir en enano disforme el gigante que martirizaban, haciendo que ni el terror, ni la poesía, ni el encanto que brotan por doquier en la sublime tragedia, aparezcan por lado alguno, y que ésta se vea reducida á la modesta categoría de drama de los más usuales, vulgares y corrientes. Esto aparte de dos errores de monta, que no han aparecido á los ojos de los espectadores del Teatro Real: el uno por supresión, haciendo, de paso, inexplicable (dado el libreto, se entiende, no la tragedia) el abandono de Ofelia; y el otro, por una sustitución, más absurda aún, si cabe, que lo reem-

plazado, y contrarias una y otra á la índole, tendencias y objeto de la obra. Es el primero no haber conservado al papel de Polonio el carácter que en la tragedia tiene de adulator cortesano y espía palaciego, ni hacerle perecer á manos de Hamlet, para que su ruptura con Ofelia llevara impreso el sello de la fatalidad y no fuese el capricho de un loco. Ya que esto no hicieron los tales poetas, justificaron aquélla con hacer oír al Príncipe dinamarqués, oculto tras un tapiz, que el padre de su amada era cómplice en el regicidio. Aquí se ha cortado por lo sano: se ha suprimido esta escena, y resulta que Hamlet abandona á su amada porque sí, poderosa y convincentísima razón que excusa todo comentario. El segundo error es el de dejar vivo á Hamlet al fin de la tragedia, colocando sobre su extraviada cabeza la corona de Dinamarca, con lo cual inútil es decir que se ha destruído por completo toda la filosofía del drama. La dirección artística del regio coliseo lo ha entendido de otro modo: Hamlet, á la vista del cadáver de Ofelia, se da una puñalada, remedando al Edgardo de la *Lucía*, con lo cual los inocentes perecen; los culpables, es de suponer, se quedan muy tranquilos y sin que nadie les incomode ya en el uso y disfrute de lo que á costa de sus crímenes adquirieron, y sólo el sentido común es el que clama á voz en grito por el poco caso que de él se ha hecho con semejante componenda. Bien es verdad que se ha tenido buen cuidado en decir que este desarreglo se había perpetrado ya antes, y de acuerdo con el autor de la ópera, en los teatros de Italia. Si esto es así, como no tenemos inconveniente en creerlo, aparte de que las tradiciones, cuando son absurdas y malas, no hay para qué seguirlas, el caso no dice mucho, que digamos, en favor de las aficiones y entusiasmos shakesperianos que se cuentan de Ambrosio Thomas, ni de su mérito y conciencia literarios, y hasta hace bueno aquel cartel en que la empresa del teatro de una de nuestras capitales de provincia, al ver el mal efecto que causó á los espectadores la muerte

de la protagonista en el drama *Adriana Lecouvreur*, para tranquilidad de las gentes y otros fines que son de suponer, decía: *Se advierte al público que esta noche se casa Adriana.*

Por lo que hace á la música, de lo que va dicho han podido deducir ya los lectores que sería vana empresa buscar esa exuberancia de ideas melódicas, hijas de una inspiración, ya espontánea, ya reflexiva y nacida al calor del admirable libro de donde está tomado el asunto. Hay destellos más ó menos felices; pero puesto que de Shakespeare se trata, no vacilaremos en afirmar que toda la partitura junta no es comparable siquiera con el tercer acto del *Otello*, que por sí solo hubiera hecho inmortal el nombre de Rossini.

Tras de un preludeo en que ya se anuncia bien á las claras la monotonía y pesadez que reina en toda la obra, empieza el acto primero con un ruidoso coro en forma de marcha, y en cuyo trío, si así pudiéramos llamarle, se encuentra una frase agradable, que dicen las voces blancas. Síguese un lúgubre recitado declamatorio de Hamlet, muestra también de los que después han de seguir oyéndose, y luego un duo de éste y Ofelia, y que, á nuestro humilde juicio, es de las páginas de más valor en la partitura que á la ligera analizamos, sobre todo la frase *Perdona, celeste creatura*, que dice el enamorado Príncipe y repite aquélla, esencialmente melódica y muy sentida, terminando el cuadro con un aria de Laertes, de reconocida insignificancia, y un coro que, por su melodía, ritmo y factura, hubiera tal vez tenido lugar aceptable en cualquier ópera cómica.

Cámbiase la escena, y en vez del salón regio del castillo de los reyes de Dinamarca, aparece la explanada de ese mismo castillo, y á la cual llega, de vez en cuando, el ruido de la fiesta con que aquéllos celebran su enlace. Dicho sea con permiso de los encomiadores de Ambrosio Thomas, la aparición del espectro y la invocación de Hamlet no producen el efecto que, sin duda alguna,

aquél se propuso. La orquesta aparece sorda y monótona, salvo una bella frase que se oye al final, y á la que debe, sin duda, aludir un crítico de allende el Pirineo, diciendo que es «un fatal y soberbio dibujo de los instrumentos» (locución que nos ha dejado tan enterados, casi, como la música que allí se oye); la salmodia del difunto rey cansa, pero no aterra, y el telón baja sin que los nervios del espectador hayan sufrido conmoción alguna. ¡Cuán diferente hubiera sido si Weber ó Meyerbeer hubieran pintado con los colores sombríos de su paleta esta situación, tan romántica como altamente dramática!

Empieza el segundo acto por una bella canción de Ofelia, original y bien sentida, siendo lástima grande que la agradable impresión que produce se atenúe, y no poco, con el *allegro* que sigue, el cual nada, absolutamente nada, tiene de particular, ni como invención, ni como verdad, ni como ritmo, cualidades de cuya falta adolecen, asimismo, el *arioso* que sigue, cantado por la Reina, y el duo de ésta y Claudio. De buen efecto, y con bellos detalles de instrumentación, es el coro de comediantes, al cual sucede una vulgarísima canción báquica de Hamlet, y en la que poeta y músico no han vacilado en desnaturalizar aquel sublime personaje, que un docto académico ha calificado del Orestes de la Edad Media, convirtiéndole en un borrachín vulgar y grosero histrión. No porque la escena varíe, cambian mucho los tiempos. Después de una marcha danesa, que, á haber sido bien interpretada por la orquesta, creemos hubiera gustado, y con la cual entra la corte en uno de los salones del palacio, empieza la pantomima de los cómicos, que, como es sabido, representa *la muerte de Gonzaga*, durante la cual, y con olvido absoluto de la verdad dramática, se oye una pastorela, deliciosamente instrumentada por cierto, que en cualquier otro lugar, propio y adecuado, hubiera sido agradable, pero que allí es un contrasentido, que no tiene explicación en un hombre

del talento del maestro de que vamos hablando. El acto termina con un final de gran sonoridad, y al cual, decía oportunamente Savigni cuando emitió su juicio sobre esta ópera, podría muy bien aplicársele el *Much ado about nothing* (mucho ruido para nada), título, como nuestros lectores saben, de una de las comedias del gran poeta inglés.

Escribir el *Hamlet* sin el famoso *to be, or not to be*, hubiera sido indisculpable olvido por parte de los sacrificadores de la tragedia, pero del cual hubiera dado gracias al cielo desde el fondo de su corazón el músico. Puede el divino Arte realzar con sus encantos todo lo que es pasión y sentimiento, y mover más, en este concepto, nuestro corazón que la misma palabra, y así cabe aceptar el axioma de que el dominio de la música alcanza más que el de aquélla, pues que abarca sensaciones é ideas que el lenguaje no puede expresar ni hacer sentir tan bien; pero creer por esto que á todos sea posible hacer que sirva, asimismo, para infiltrar en nuestra razón, ó coadyuvar, al menos, á ello, pensamientos filosóficos ó ideas puramente abstractas, es error crasísimo. Esto á muy pocos es dado. Buen ejemplo de ello es el monólogo dicho y con que empieza el tercer acto de la ópera: en él ha echado mano Ambrosio Thomas de todos los recursos de su talento y de su saber para escribir un comentario á las reflexiones que en aquél hace el vengador Príncipe, y, sin embargo, nada ha conseguido, y el todo resulta frío y de ningún efecto. Y pasando por alto el aria de bajo, de gusto y sabor italianos, bien merece que llamemos la atención de nuestros lectores hacia el terceto que luego sigue, y que honra á la pluma que le ha escrito. Melódico, dramático y apasionado, encierra en el *andantino* una de las más bellas frases de la obra, y es, en suma, tal vez la página más saliente de ella, no desmereciendo el duo entre Hamlet y Gertrudis, hecho de mano maestra, con que el acto se termina, por más que peque de exceso de la declamación lírica, á que tan abo-

nada se muestra la moderna escuela cuyo oráculo tiene sentados sus reales en Bayreuth.

Sabido es que en la tragedia el espectador no ve la muerte de Ofelia; lo sabe por boca de Gertrudis, la cual refiere á Laertes que, ataviada su desgraciada hermana de margaritas y otras flores silvestres, queriendo colgar de un sauce la corona que orlaba su cabeza, «se tronchó el vástago envidioso y cayeron al torrente ella y todos sus adornos.» De este relato han tomado pie los autores del libreto para hacer un acto de cosecha propia, y dar ocasión, so pretexto de la *Fiesta de la primavera*, con que, según parece, los daneses celebran el haber salido del invierno, á los bailables inherentes á toda gran ópera francesa, presentando, como contraste, al final, la muerte de la infeliz amante. En cuanto á la música de los bailes, injusto sería negar que, en su mayoría, la que ha escrito Thomas es graciosa, ligera y llena de finísimos detalles de instrumentación. En cuanto á la escena de la locura, salvo un anacronismo de cuenta, cual es, á mi juicio, hacer cantar un vals á Ofelia, hay que reconocer está hecha también de mano maestra, y se ven en ella destellos de inspiración, la cual, como se ha dicho ya, no abunda gran cosa en toda la obra, siendo, en su conjunto, un idilio lleno de poesía, en que brilla en primer término la balada *Bella e bionda*, por más que traiga á la memoria alguna otra de autor no menos conocido que el de que se trata.

Por último, ni la vulgar canturria de los enterradores en el acto quinto, ni la marcha fúnebre al compás de la cual traen el cadáver de Ofelia al cementerio, ni la romanza del barítono, dicen nada al espectador, el cual, al bajarse *il sipario*, como dirían los italianos, se encuentra atosigado con el chaparrón de notas musicales que sobre él ha caído, con las fibras de su corazón en completo estado de tranquilidad, y su cabeza en un estado patológico muy parecido al en que se hallaba la del con-sabido negro al salir del sermón.

Las dimensiones nada cortas de este artículo nos impiden entrar en detalles acerca del modo y manera como se ha interpretado la obra en el regio coliseo. Digna de elogio la Sra. Vitali por su hermosa voz, buen estilo y manera de decir, ha obtenido en su papel de Ofelia, que, á nuestro juicio, sólo caracteriza con verdad dramática en la escena de la locura, merecidos aplausos.

El barítono Pandolfini, á quien, como verdadero artista que es, y nos complacemos en consignarlo de nuevo, no hemos escaseado nuestros elogios, si como cantante los merece al interpretar el por demás extraño tipo de Hamlet, como actor hubiera sido de desear más acierto ó más respeto á la tradición. Ya que no siguiera, por antiestética, la de Garrick, que, á ser cierto lo que cuentan los más entusiastas admiradores de Shakespeare, debía guardar analogía con la descripción que del dicho personaje hace Ofelia en la tragedia, pudo y debió tomar la tradición del italiano Rossi, á quien todos hemos admirado y aplaudido, ó la de Faure, que tantos triunfos ha alcanzado en dicho papel: no lo ha hecho, y seguramente no ha andado acertado en ello.

En cuanto á los demás artistas, baste decir que el señor Uetam luce su hermosa voz de bajo y canta discretamente el papel de Claudio, y que la Srta. Galignani y el Sr. Roveri no descomponen el cuadro.

Los coros, bien ensayados. La orquesta, sentimos decirlo, es la parte flaca de este drama musical, acaso porque en su estado de descomposición, que ya en ocasión anterior hemos apuntado, no baste á una obra, como *Hamlet*, llena de infinitos y delicados detalles, puestos las más de las veces para que la riqueza de la vestidura encubra la pobreza de las ideas que reviste. Nos ha parecido ver en ella falta de precisión y hasta de buen gusto, cuando no de la fiel observancia, que fuera de desear, á las indicaciones puestas por el autor en la partitura.

En suma: el *Hamlet* es la obra de un hombre de talento, gran maestro en el arte de escribir é instrumentar,

pero en quien, casi siempre, la inspiración brilla por su ausencia; y en cuanto á la interpretación de ella en el regio coliseo, es indudable que cabía mejoría.

Ahora se apresta de nuevo Ambrosio Thomas á dar una nueva ópera, *Francesca de Rimini*. De desear es, en bien del Arte y del maestro mismo, que la musa del Dante sea más afortunada al inspirarle que lo ha sido la de Shakespeare, tanto más, cuanto, á ser ciertas las veladas indicaciones que hace uno de los biógrafos del ilustre maestro, quizás sea ésta su última palabra, y la «síntesis y coronamiento de una carrera, tal vez más noble y laboriosa que brillante, y que muestra un artista lleno de fe, de elevación, de entusiasmo y de honradez.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Noviembre 1881.)

XL

EL STABAT MATER DE ROSSINI

El Correo, periódico literario y mercantil, uno de los pocos que veían la luz en esta villa y corte por los años de 1833, en un artículo que publicó el Miércoles Santo, dedicado á encomiar al entonces Comisario general de Cruzada, D. Manuel Fernández Varela, gran protector de las letras y las artes, y cuyo admirable retrato, debido al pincel del famoso López, han podido ver mis lectores en la Academia de San Fernando, después de recordar que, debido á la munificencia de aquél, iba á contemplar el público madrileño en la Semana Santa varios monumentos nuevos en sus iglesias, añadía: «La piedad y el amor á las artes del expresado excelentísimo señor nos presenta en este año un nuevo testimonio del deseo que le anima de dar á todos los objetos del culto todo el ornato posible de que son dignos, y á la devoción de los fieles el más dulce aliciente con el poderoso impulso de la Música... Una feliz casualidad contribuyó á tan laudable fin, y nos complacemos en estamparla, por cuanto puede servir en algún día á la historia de la Música y de sus profesores y aficionados. Durante la permanencia del célebre maestro Rossini en esta corte, significó á S. E. cuán grato le sería poderle dedicar alguna peculiar composición en su obsequio; y S. E., complacido con tan espontánea oferta, le indicó que al complemento de la gloria del Príncipe de la Música en el presente siglo sólo faltaba emplear alguna de sus admirables composiciones en homenaje de la Divinidad.—Bastó esta insinua-

ción para que el artista sólo exigiese que se le señalara asunto, y S. E. le propuso el *Stabat*. Esta es la breve historia de una obra aún no oída, y que, según el juicio de los inteligentes que han asistido á sus ensayos, es uno de los esfuerzos del genio armónico y de una imaginación creadora... Añádase que estos cultos á la soledad de María son devoción peculiar de la Iglesia de España; que al *Stabat* precederá la oración análoga pronunciada por el M. R. P. Fr. Miguel Huerta, predicador de S. M., y que el monumento estará cubierto con un gran lienzo que representa el Calvario, y la Virgen al pie de la desnuda Cruz, dando principio tan piadosa función á las seis y media de la tarde; circunstancias todas que, sin duda, producirán el efecto que S. E. se propone al costear tan piadoso ejercicio.»

Inútil es añadir, por sabido, que esta solemnidad musical se celebró el Viernes Santo, 5 de Abril del año ya citado, en la iglesia de Padres Agustinos de San Felipe el Real, cuyo hermoso claustro, bella obra, como la califica el por tantos títulos respetable Sr. Mesonero Romanos en su *Antiguo Madrid*, de Francisco de Mora, bajo la traza de Andrés de Nantes, vieron con dolor desaparecer los apasionados de nuestras glorias artísticas, cuyas famosas *gradas* tanta materia dieron á nuestros autores dramáticos y novelistas en los siglos xvii y xviii, y cuyas *covachuelas*, en fin, aún recordamos los que *de los años la corriente* va argentando con tenacidad implacable la cabellera.

Testigos presenciales cuentan que, antes de empezar la música en la función dicha, el tumulto que había en el templo era imposible de describir: la iglesia había sido tomada por asalto; los gritos, los desmayos se sucedían, y la confusión, dicho se está, no cesaba, siendo inútiles cuantos esfuerzos hacía el Padre Predicador para dominar con su voz estentórea aquel verdadero *mare magnum* que convertía su oratoria, en medio de tanta gente, en verdadero sermón en desierto. Las curiosísimas *Memo-*

rias de un setentón, del Sr. Mesonero Romanos, nada dicen, sin embargo, de esto; los periódicos de entonces guardaron profundo silencio, y hasta hubo alguno, como la *Revista Española*, que llegó á decir que «la función contribuyó á la solemnidad del día, que con tanto recogimiento y devoción han celebrado y celebrarán siempre todos los pueblos católicos;» y el *Diario de Avisos*, de los siguientes días, al que acudí para deducir por los efectos las causas, sólo anunció, en la sección de «pérdidas,» que el Viernes Santo por la noche se había extraviado en la capilla de San Felipe el Real un bastón de caña de Indias con puño de oro, y se suplicaba al que lo hubiera encontrado tuviese la bondad de entregarlo al Padre Sacristán mayor de dicha iglesia, quien daría más señas y el hallazgo;» extravió que, como mis lectores ven, no da gran luz, que digamos, para confirmar lo que, como he dicho, me han referido testigos presenciales y hasta pacientes de lo que contado queda.

La señal dada por el respetable maestro Carnicer para comenzar el *Stabat* pudo más en el auditorio que toda la elocuencia del reverendo P. Huerta, y al tumulto sucedióse un profundo silencio, que sólo fué interrumpido en más de una vez por los aplausos con que, sin tener en cuenta la santidad del lugar, fué acogida la obra del inmortal cisne de Pesaro. El éxito que obtuvo ocioso es decirlo, si bien no estará de más añadir que, aunque en gran manera fué debido al indisputable mérito de algunos de los trozos de que la obra constaba, no escasa parte tuvo en ella también el nombre de Rossini, y pocas veces pudo decirse con más razón, según más adelante se verá, que el pabellón cubrió la mercancía.

En cuanto al juicio que mereció á la prensa española, puede suponerse, y nada nuevo aprenderían mis lectores con saberlo; pero como dato para la Historia, no estará de más citar los siguientes párrafos de la *Revista Española* del 9 de Abril, que á la letra dice así: «El célebre compositor confiesa en la carta original que acompaña á

su composición que no es éste el género de música á que está acostumbrado, y que, por lo mismo, ha exigido de su parte un cuidado particular. Añade que, como sus deseos se limitan á dar gusto á los oyentes, ha remitido también instrucciones para el profesor que debiera presidir la ejecución de sus conciertos filarmónicos, á fin de producir buen efecto.—A la verdad, el maestro Rossini ha conseguido cuanto deseaba ó pudiese desear para el triunfo de su *Stabat*, puesto bajo la dirección del maestro Carnicer, cuyo mérito científico es ya tan conocido en Europa, y era de esperar que el objeto que tenía en vista no podía quedar frustrado.» Y más adelante añadía: «En cuanto á la ejecución, no podemos menos de decir que fué perfectamente desempeñada, y que las ochenta personas de que se componía la orquesta, entre profesores y vocalistas, todos contribuyeron de un modo muy eficaz al triunfo del autor, al lucimiento de los directores y al aplauso y agradable sorpresa del público inteligente.»

El *Stabat*, á pesar de esto, tardó largo tiempo en repasar el Pirineo y ser conocido del mundo músico; y lo que es más, el manuscrito original, que, á no dudar, guardaría Varela con el mismo exquisito cuidado que la pluma con que se escribió, y que, al decir de las *Memo-rias de un setentón*, conservaba encerrada en un precioso estuche, corrió grave riesgo de sufrir la suerte de tantos y tantos otros interesantes documentos como la incuria y un indisciplinable abandono han destruído en nuestros días. Aquel ostentoso y espléndido Comisario de Cruzada; aquel Mecenaz, á quien sus favorecidos llamaban el *Magnífico*, murió, al decir de su médico de cabecera, de cuyos labios lo tengo oído repetidas veces, en completo abandono de amigos y servidores, justificando una vez más la razón que tenía Quevedo al decir: «trabajosa es la muerte, pero docta;» y cuando pocos días después volvió aquél á la morada del ya difunto Varela, tropezó en uno de sus desiertos salones con un

montón de papeles, cuyo destino, á juzgar por el hacinamiento y confusión en que estaban, no era empresa difícil adivinar. Llamó su atención un rollo grande que allí se veía, y picado de la curiosidad, se puso á examinarle: era, ni más ni menos, que la partitura original del *Stabat*, que desde luego se apresuró á entregar á los que aún guardaban la casa, librando de este modo tan estimable reliquia de un fin próximo y desastroso.— Tal hallazgo, que *como me lo contaron te lo cuento*, lector pío, dió más tarde ocasión á curiosas historias y revelaciones, que capítulo aparte merecen, y de que te enterarás, caso de que no tuvieses noticia de ellas, si tienes la paciencia de leer estos desaliñados apuntes hasta el fin.



Ocho años después de lo que va referido, ó sea en 1841, anunció en París el editor de música Aulaguier la publicación del *Stabat*, del cual se decía propietario, mediante 2.000 francos que había satisfecho, según documento que más tarde exhibió, á F. Oller Chatard, quien en dicho papel declaraba haber comprado, á su vez, á los testamentarios del Comisario Varela, por escritura otorgada en 1.º de Diciembre de 1837, la partitura original, «encargada por aquél y pagada por él mismo á Rossini.»

El inspirado maestro, que no pecaba ciertamente de desinteresado, y que á más veía descubrirse la mala partida que, hasta cierto punto, había hecho á los españoles, alborotóse con la noticia, y trató de oponerse á toda costa á los propósitos de Aulaguier, que si por un lado creía perjudiciales á sus intereses, por otro consideraba no habían de hacer gran provecho á su reputación, dada la ligereza con que parece estaba instrumentada la obra, y más que todo, la colaboración que en ella había de manos ajenas, debido sea al deseo de verse libre del continuo

asedio en que el banquero Aguado le tenía para que la concluyera, tal vez á que la indolencia y el *dolce far niente* en que ya vivía pudieran más en él que los compromisos contraídos, ó si hubiera de darse fe al mismo interesado y á su biógrafo Alexis Azevedo, á una ligera, pero molesta, enfermedad que le acometió y obligó *a fortiori* á dar punto á sus tareas y rogar á Tadolini, maestro de canto del teatro Italiano, escribiese lo que aún faltaba, que no era poco á la verdad. Para ello, dirigió varias cartas tanto á Aulaguier como al editor Troupenas, en las que paladinamente confesó que en el manuscrito enviado á España no era oro todo lo que relucía, lo cual, á ser justos, ya había declarado, en cierto modo, á un maestro español, tan modesto como sabio, y cuyo nombre no me es lícito revelar, con quien tenía gran amistad, y á quien poco después del estreno en San Felipe el Real pedía su opinión sobre la obra y preguntaba acerca del efecto que la misma había causado en la coronada villa.

He aquí las más interesantes de las epístolas dichas, dadas á luz por los hermanos Scudier en un curioso libro que hace años escribieron sobre Rossini, y cuyos datos, como suministrados por testigos mayores de toda excepción, he de seguir con preferencia á los de otros biógrafos del gran maestro en la relación presente:

«Mi querido Troupenas: He recibido vuestra carta de 16 del corriente, y voy en seguida á ocuparme de marcar en el metrónomo los tiempos de mi *Stabat*. En la última carta que he recibido de Aulaguier, éste, fortalecido con la copia que posee, me amenaza con un pleito, pretendiendo que el regalo que recibí del Reverendo de España constituyó para éste un contrato de venta. Esto me divierte en gran manera. Asimismo me amenaza con hacer ejecutar el susodicho *Stabat* en un concierto monstruo. Si tal cosa estuviera para realizarse, entiéndase que por esta carta os doy poderes amplios á fin de que los tribunales y la policía impidan ejecutar una

obra en la cual *no hay más que seis números de mi composición*. Por este mismo correo os envió tres trozos que he puesto en partitura, y sólo me resta enviaros el coro final, que recibiréis en la próxima semana. Cuidad de no encarecer mucho en los periódicos el mérito de mi *Stabat*, porque es preciso evitar que se rían de vos y de mí. Adjuntas dos cartas de Aulaguier, para que conozcáis sus intenciones, en la inteligencia de que esto sea para vos solamente. Por último, no estaré de más que os advierta que he contestado á aquél diciéndole que jamás firmé contrato alguno de venta con el Reverendo Varela, á quien no hice más que dedicar el *Stabat*, y que además *la mayor parte de las piezas de que consta no son composiciones mías*, así como estoy decidido á perseguir hasta la muerte, sea en Francia, sea en el extranjero, á todo editor que intentara estafarme.—*Joaquín Rossini*.—Bolonía 24 de Septiembre de 1841.»

Esta carta venía acompañada de un acta de cesión de la propiedad de la obra de que se trata en favor del dicho Troupenas, mediante el precio de 6.000 francos, pagaderos el 15 de Febrero siguiente.

Al propio tiempo, Rossini escribía á Aulaguier lo siguiente: «A mi vuelta del campo he encontrado vuestra carta, que me esperaba hacía cuatro días, lo cual explica el retraso en contestarla. Me decís que os han vendido la propiedad de lo que yo me limité solamente á dedicar al Rdo. P. Varela, reservándome publicarlo cuando lo creyese conveniente. Sin entrar á discutir esta especie de estafa que se pretende hacerme, debo declararos que si el dicho *Stabat* se publicase, ya fuera en Francia, ya en el extranjero, sin autorización mía, estoy firmemente decidido á perseguir hasta la muerte á los editores que tal hiciesen. Además, debo añadir que en la copia que al Reverendo Padre envié *sólo hay seis números de mi composición*, por haber tenido que encargar á un amigo que concluyera la obra, que yo no pude terminar á causa de una grave indisposición que por entonces sufrí. Os

creo buen músico; y si examináis la partitura, bien fácilmente podréis reconocer la diferencia de estilo que hay entre unos trozos y otros. Poco tiempo después, y repuesto de mi dolencia, acabé la obra, y en mi poder están los autógrafos de las nuevas piezas musicales. Siento mucho no poder permitirlos la publicación de mi *Stabat Mater*, y deseo una ocasión favorable en que poder probaros la distinguida consideración con que soy vuestro afectísimo—*Joaquín Rossini*.—Bolonia 28 de Septiembre de 1841.»

El pleito iniciado, y que terminó más tarde declarando los Tribunales á Troupenas único y legítimo propietario de la partitura, armó el ruido que es consiguiente, y la aparición de una obra de Rossini, después de un silencio que tanto deploraban sus admiradores, puso, al decir de Adolfo Adam, en sus interesantes *Memorias*, en conmoción al mundo musical. Poco tiempo después se hizo en casa de Zimmermann una primera lectura de ella, á la que asistió un reducido número de admiradores de aquél á quien la envidia mal comprimida de Berton hacía llamar *Il signore Vacarmini*, y al cabo de algunos días se reunieron en los salones de Herz, invitados por el ya citado Troupenas, los artistas y literatos más distinguidos que á la sazón había en París, para oír los principales trozos del *Stabat*.

Refiere Adam, que asistió á tan memorable sesión, que el piano fué tocado por Labarre; el cuarteto de cuerda y los coros estuvieron dirigidos, respectivamente, por Girard y Panseron, y los solistas, primeros intérpretes de la hasta entonces única obra religiosa de Rossini, eran la Viardot-García y la Labarre, Alexis Dupont y Geraldí. «Raras veces, dice aquél, podrá verse una simpatía tan igual y un cambio tan recíproco de sentimientos, de emociones y de aplausos. Los hombres estaban en un salón, las mujeres en otro, obteniéndose así la seguridad de que no habría lugar á distracciones de una parte ni de otra, y que toda la atención se fijaría sobre el objeto

que allí les había reunido; cosa bien rara en los conciertos, á donde frecuentemente se va atraídos, tanto por el deseo de admirar bellos rostros ó lucir nuevos trajes, como por los encantos de la música.»

Los hermanos Scudier, testigos también de aquella solemnidad, y fanatizados (son sus palabras) con las sentidas melodías allí escuchadas, consiguieron de Troupenas que les cediera, por 8.000 francos, el derecho de hacer oír la obra durante tres meses á los parisienses, emprendiendo acto continuo los trabajos necesarios para ello. En la relación que hacen, cuentan que, ante todo, quisieron asegurarse la cooperación de las celebridades musicales que entonces había, y que en los primeros pasos que al efecto dieron la suerte no les fué propicia. Tanto Julia Grissi, como el inolvidable tenor Mario, no comprendiendo la importancia del *Stabat*, acogieron con glacial indiferencia las proposiciones hechas por aquéllos, siendo necesario que Tamburini, entusiasmado con la lectura de la partitura, venciera la resistencia que aquéllos presentaban, y les decidiera á ser, en unión suya, los principales intérpretes de ella. Por fin se reunieron para estudiarla, sin que ni esta vez ni las siguientes se permitiera entrar en los ensayos á alma nacida que no tuviera parte activa en la obra, y el efecto que causó á todos fué inmenso. «Después de la introducción, los artistas, estupefactos, no sabían cómo expresar su asombro á medida que avanzaban en la lectura. Los intérpretes del *Stabat* estaban cada vez más dominados por la emoción. El cuarteto á voces solas, el aria de tenor, el *Inflamatus* y el *Pro peccatis* pusieron el colmo al entusiasmo. Al fin los aplausos resonaron de todas partes, y del seno de la orquesta y de las masas vocales salió un grito unánime de admiración.»

Este mismo efecto causó al público cuando la oyó por vez primera, el 5 de Enero de 1842, en la Sala Ventadour, sin que por largo tiempo después se amenguara el entusiasmo que produjo. A él no fué indiferente Rossini,

como pudiera creerse, dado su carácter, y en prueba de ello escribió á los Scudier una sentida carta, mostrándoles su agradecimiento por cuanto habían hecho; epístola que, en gracia de la brevedad, y para dar por terminado el ya largo capítulo de citas textuales, suprimo trasladar al papel.

Desde entonces el *Stabat* ha recorrido el mundo con universal aplauso. De él se ha llegado á decir que si algún futuro Papa Marcelo quisiera renovar su persecución contra la música de los templos, debería hacérsele oír la obra dicha, en la seguridad de que hallaría la misma gracia en el Jefe de la Iglesia que tuvieron las suavísimas armonías de Palestrina; otros, como el severo Ortigue, á pesar de su estrecha amistad con el cisne de Pesaro, no han vacilado en afirmar que, bajo el aspecto de la verdad, de la expresión y de la sinceridad de la inspiración, la obra de Pergolesse, á pesar de lo desigual de su estilo y de la monotonía que en ella reina, es superior con mucho á la de aquél; y la verdad es que al lado de páginas admirables de profundo sabor religioso, hay otras que, si por el lado de su belleza intrínseca no tienen reproche, el tinte dramático, y más aún profano de sus canturrias, no las hace muy adecuadas para la tierna y sentida elegía que están llamadas á interpretar, y que, en su conjunto, en la obra de que se trata no hay la admirable unidad y unción cristiana que en la *Misa solemne*, último acento de la lira del autor de *Guillermo Tell*.

Hecha esta salvedad, es innegable que con ambas obras dió Rossini una prueba más de la universalidad de su genio; así como que tuvo sobrada razón al decir en el lecho de muerte al abate Gallet: *De mí se ha dicho que era impío: el que ha escrito el Stabat y la Misa, es imposible que dejara de tener fe.*

(*Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1882.)

XLI

MITRÍDATES

(ópera de D. E. Serrano)

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Confieso que hasta cierto punto no le falta á usted razón para echarme en cara el silencio que guardo de algún tiempo acá; pero áparte de que mi salud algo alterada y el humor poco á propósito para músicas en que por ello me encuentro, serían motivos más que suficientes para explicarlo, quisiera yo que echase usted conmigo una mirada retrospectiva, desde el punto y hora en que entregué las últimas cuartillas á la imprenta, sobre todo cuanto hubiera podido relatarse referente al divino Arte, y veríamos luego si, además, había estado ó no en lo cierto al reservarme hacer uso de la palabra, dicho sea en lenguaje parlamentario, para ocasión más oportuna ó mejores tiempos, que de todo pudiera haber habido un poco en mi silenciosa y un tanto retraída conducta.

Y si no, prueba al canto. Por justos y legítimos títulos llamaríamos en primer lugar á esta especie de juicio á la *Sociedad de Cuartetos*. Cierta y verdad que durante los compases de espera guardados por mí ha celebrado aquella la mayor parte de sus artísticas y siempre interesantes sesiones; pero ¿han terminado éstas? Pues si así no ha sucedido, ¿no encuentra usted que era preferible esperar á que hiciesen punto final los inteligentes artistas

que la componen, para dar luego una completa reseña de aquéllas, que no relatar las cosas á medias, dejándolo á lo mejor con un *se continuará*, á guisa de folletinista mal avenido con la curiosidad de sus lectores?

En cuanto á la Zarzuela, convendrá usted conmigo en que, después de consignar que el viejo repertorio, exhudado con tanto acierto como fortuna, ha confirmado una vez más el conocido axioma de que «lo bueno tarde ó nunca envejece,» y ahí están, en prueba de ello, desde *El Duende* y *Jugar con fuego*, hasta *Marina* y *Mis dos mujeres*, obras que causan hoy el mismo deleite que cuando por vez primera, y ya hace años, se oyeron; después de esto, repito, poco ó nada bueno podría haberse dicho, y tratándose de autores que, con justicia, han alcanzado en otras ocasiones el aplauso público, lo mejor y más prudente era callarse. *La Niña bonita*, de los Sres. Larra y Caballero, y *Los Hijos de Madrid*, letra del mismo poeta y música del Sr. Cereceda, consideradas artísticamente, están á larga distancia de las vejeces antes mencionadas, y á ser justos, tan sólo podrían registrarse como dos casos más en comprobación de la verdad que encierra el *aliquando bonus* del poeta latino, no cabiendo otra cosa que desear al escritor dramático nuevos triunfos como el de *La Oración de la tarde*, y que Dios nuestro Señor devuelva la inspiración, que alguna vez les hace infidelidades, á los maestros antes mencionados.

Y respecto al Teatro Real, y hasta el momento histórico (digámoslo en culto y al uso del día) que motiva esta carta, sea usted franco y dígame qué podía ni debía hacerse. Pasemos por alto el turno pacífico de catarros, con su indispensable acompañamiento de ronqueras, que han guardado y sufrido, más ó menos súbitamente, los principales artistas que allí actúan, y que ha dado como resultado inmediato el que dicho coliseo haya tenido, y no pocos días, cerradas sus puertas, y luego fije usted su atención en las óperas que, entre eclipse y eclipse, allí se han cantado, y no dudo ha de convenir conmigo en

que, salvo algunos detalles, en su conjunto dejaban mucho que desear, y no merecían, en rigor, que se consagrara capítulo especial, ni para censuras, ni mucho menos para elogios.

El Profeta y La Africana, Ernani y El Trovador, Linda de Chamounix y La Favorita han pasado por el escenario de aquel coliseo; y si bien es cierto que allí han oído aplausos merecidos las Sras. Pozzoni y Reszké, por lo bien que han caracterizado, respectivamente, las hermosas creaciones de Fides y Selika, del gran Meyerbeer; el Sr. Uetam, por la pureza, que ojalá observara siempre en la interpretación de las obras, con que cantó el *andante* del duo de bajos de *La Linda*; el Sr. Pandolfini, al representar el dramático papel del viejo saboyano de la misma ópera, y, por último, el tenor Lestellier, por el modo magistral con que ha dicho la romanza *Spirto gentil*, de la bella obra del cisne de Bergamo, sosteniendo, y en momentos dados con ventaja, á pesar de la mediana calidad de su voz (que tal es el poder del arte), comparaciones con recientes y gratos recuerdos, la verdad es, repito, que ninguna de las obras dichas ha dejado honda huella que digamos, ni su representación puede presentarse como perfecta, ni mucho menos.

Así las cosas, el teatro de que vamos hablando ha puesto en escena la obra de un joven maestro español, y poco patriotismo y menos amor al arte demostraría el cronista musical de *La Ilustración*, si se mantuviera en ese retraimiento, tan censurado por usted, y no enviara desde las columnas de este periódico sinceros plácemes al autor de *Mitridate*.

Que el asunto no es nuevo para los compositores músicos, basta abrir el conocido *Diccionario lírico* de Clement para convencerse de ello. Nada menos que diez y siete óperas se registran allí con el título del famoso rey, que, después de pasar largos años dedicado á la caza y al estudio de las ciencias, salió decidido á habérselas con todo el mundo, y con más conocimientos de despachar

químicamente á los que le estorbasen, que el más refinado envenenador italiano de los siglos medios. Aliprandi, Bioni, Caldara, Gai, Pórpura, Terradeglias, Sarti, Tarchi, Zingarelli, Graun, Niccolini, Scheinpflug, Tadolini, Capelle, Scarlatti, y, para concluir la lista, el divino Mozart á los catorce años de edad, todos, con más ó menos acierto, han dedicado su inspiración y su musa al rey del Ponto y á sus amores con la griega Mónica, cuya sin igual hermosura cuenta la historia que corría parejas con el amor y fidelidad que profesaba á su esposo, hasta el punto de que cuando éste, derrotado por Lúculo, vióse del todo perdido, envió orden á su mujer para que se matara; ella, pronta al mandato, quiso ahogarse con su propia diadema, y no consiguiéndolo, se hizo atravesar el corazón por una espada.

No es esto del todo lo que la tragedia de Racine enseña, y menos aún el libro del Sr. Capdepón, tomado de ella, y que, vertido al italiano por Palermi, ha puesto en música el maestro, que bien merece tal título, Sr. Serano.

Según él, Mitrídates se encuentra en la guerra al empuer la acción: derrotado por Pompeyo, hace cundir, para salvarse, la noticia de su muerte. Sabida ésta en el Ponto, lejos de entristecer á sus hijos Xifares y Farnaces, les da ánimos para declarar á Mónica, prometida de su padre, la pasión que hacia ella sentían, la cual Mónica, por lo que se deduce, no miraba ya, aun antes de su viudez prematura, con malos ojos al primero de aquéllos. Decídese, en efecto, por Xifares, desdeñando, como es consiguiente, á Farnaces, quien al poco cariño filial que encerraba en su pecho, reunía parecida dosis de patriotismo, puesto que andaba en tratos y alianzas con los romanos, de quien su padre, sabido es, era uno de los más encarnizados enemigos. Riñen los hermanos; pero pronto cesan en su discordia al saber la próxima llegada de Mitrídates, á quien, dicho está, creían muerto, al Ponto. Aparécese, en efecto: cuenta sus desgracias.

y anuncia el propósito de reunir de nuevo sus legiones para vengar la afrenta recibida, y no falta luego un confidente que haga llegar á sus oídos los amores de sus hijos; enfurécese el rey déspota y los condena á muerte, mientras el pueblo, al oír tan terrible sentencia, y si hubiéramos de atenernos á una especie de extracto oficial que ha visto la luz pública en uno de los periódicos más sesudos de esta corte, «les augura un fin funesto» de todo aquello, demostrando una perspicacia y fina intuición superiores á todo encomio. Presos los hijos, son libertados por una turba de soldados en rebelión, á cuyo frente se pone Farnaces, deseoso de suplantar á su padre, y á quienes sigue Xifares con ánimo de salvarle. Mitrídates sale á su encuentro, no sin ordenar antes que Mónica perezca; en la lucha es herido, y muere pidiendo á Mónica, que por un punto no bebió el veneno que sus esclavos le ofrecían, que ame á Xifares, y á éste que le herede en su odio al romano.

Tal es el argumento. Podría objetarse, y ya se ha hecho, que no aparece en la ópera bien delineado, ni mucho menos, el carácter de aquel rey á quien la antigüedad apellidó *el Grande*, activo, intrépido, infatigable, y al mismo tiempo feroz, pérfido y desconfiado, y que la acción no interesa vivamente, que digamos; pero si Romani escribió libros bellísimos y llenos de poesía, no hay, en verdad, muchos grandes modelos que imitar ni con que comparar cuando de libretos de ópera se trata, y, en suma, el de que hablo á usted encierra buenas situaciones musicales, que es lo que principalmente puede y debe exigirse en obras de este género.

En cuanto á la partitura escrita por el Sr. Serrano, ya he indicado á usted, Director amigo, que merece sinceros elogios, y es buena prueba de que su autor ha estudiado á conciencia y con fruto el difícil arte de la composición, hasta el punto de que me atrevería á indicarle que, como si el joven maestro temiese que pocas ocasiones habrían de presentarse de demostrar sus conocimien-

tos (y no le faltaría razón para ello, dado el porvenir más que un tanto obscuro y azaroso de los que se atreven á seguir en España tan difícil carrera), ha hecho una lujosa exhibición de ellos, con detrimento, á veces, de la bondad y belleza de muchos pasajes de reconocido mérito.

Como tal puede señalarse, y es, á mi juicio, la mejor página de la obra, la bella romanza de tenor con que empieza el acto tercero: sentida y apasionada, reúne á una melodía distinguida y del más depurado gusto, un discreto y bien entendido acompañamiento de orquesta; digna de elogio es también la dramática escena de Mónica, dicha, por cierto, con verdadero *amore* por la señora Reszké, y por lo que merece sinceros plácemes; la del barítono en el acto segundo, bien que en todo cuanto al personaje de Mitrídates se refiere, conócese que el señor Serrano ha puesto especial cuidado, y lo ha conseguido, en que tenga distinción y carácter; los duos de tiple y bajo, del primer acto, y de Mónica y Xifares, del segundo; la marcha con que este acto empieza, en que bien son de perdonar los recuerdos que trae á la memoria, por la hábil manera con que está escrito el trío, y, por último, el *andante* del concertante final del acto segundo. En cuanto al mérito en conjunto de la obra de que le hablo, si me fuera permitida la comparación, diría á usted que es un *crescendo*, cuyo *piano* está en el primer acto y cuyo *forte* es todo el tercero.

La obra, pues, del Sr. Serrano es un primer paso afortunado, que debe, y con razón, animarle á proseguir con fe y energía, que harto necesita de ambas, la difícil y espinosa carrera de compositor dramático. Creer que es una obra exenta de lunares, ó en que brille en absoluto la personalidad de su autor, sería equivocación en que esto y seguro que ni el mismo Sr. Serrano habrá incurrido. Hay, si me es permitido decirlo, sobra de armonía y de modulaciones; el lujo de instrumentación en que incurre todo autor novel, quien no se conforma con que haya muchos renglones en blanco en su partitura, y que

hace ineficaces en más de un pasaje los esfuerzos de los cantantes; la tendencia de dar á la orquesta un constante interés, con detrimento de la melodía, y, en general, la baja *tessitura* en que cantan las voces; cosas todas que, á la larga, producen cierta monotonía que redunde en perjuicio de la obra, y hacen que frases del mejor gusto no sólo no resalten, sino que á veces pasen punto menos que inadvertidas. Por lo demás, muchas de las melodías de que está sembrada la partitura del Sr. Serrano son de buen gusto, y si no del todo originales, revelan por lo menos que ha procurado inspirarse en buenas fuentes. Y no tome á censura esta observación mía: todos, absolutamente todos los compositores empezaron imitando, y es bien seguro que ni la *Cambiale de matrimonio*, de Rossini; ni la *Bianca e Fernando*, de Bellini; ni el *Enrico Conte de Borgogna*, de Donizetti; ni la *Emma di Resburgo*, de Meyerbeer, óperas con que, como es sabido, empezaron estos celebérrimos maestros su gloriosa carrera, brillarían más que por una originalidad muy relativa, debiendo su éxito, no tanto á ella, como á la imitación más ó menos feliz de las obras que por entonces anduviesen más en boga.

En cuanto á la interpretación de la obra, justo es consignar que ha habido sobra de voluntad en cuantos artistas han tomado parte en ella, por más que los resultados no hayan en todos correspondido á los deseos. Notoria injusticia sería no tributar un sincero aplauso á la Sra. Reszké, cuyo entusiasmo artístico, hermosa voz y acento dramático, han realzado muchas de las bellezas del *Mitridate*, como negar elogio al Sr. Vidal y al señor Brogi, por la manera de decir y el empeño que han mostrado en caracterizar bien los personajes que representaban; y en cuanto al Sr. Cardenali, de loar es asimismo su buen deseo, en lucha siempre con las inconstancias de su voz y su experiencia artística. Los coros bien, como siempre, y la orquesta haciendo traer á la memoria el *surtout point de zèle*, de Taillerand.

Y he aquí, Director amigo, cuanto sobre el particular se me ocurre decirle á vuela-pluma. Se trataba de un acontecimiento artístico, que tal debe considerarse la aparición de un compositor lírico-dramático en nuestra patria, y *La Ilustración* no podía menos de señalarle en sus anales. ¡Ojalá que, andando el tiempo, pueda consignar nuevos triunfos del novel maestro, para bien del arte músico español!

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Enero 1882.)

XLII

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1882)

El 29 de Marzo de 1827 un fúnebre cortejo, seguido por más de 20.000 personas, según refieren testigos presenciales, conducía desde la iglesia de San Agustín, situada en uno de los arrabales de Viena, al cementerio de Wœhring, los restos del gran Beethoven, muerto dos días antes. Una vez allí, depositado en tierra el cadáver, en un sitio donde la vista alcanza á descubrir, á través de frondosas alamedas y poblados viñedos, el lejano horizonte de los *Kahlenbergen* y los *Leopoldbergen*, hermosos campos que aquél tanto gustó recorrer en vida, retiróse triste y silenciosa la multitud que había ido á rendir homenaje al coloso del divino Arte. Formando parte de ella, veíase un grupo de tres hombres, dos de los cuales eran, si las historias no mienten, Franz Lachner y José Randhartinger, y el tercero, un personaje al que los otros prestaban, al parecer, gran atención. De vulgar y nada agradable aspecto, su cara ancha y redonda, sus gruesos labios, su estrecha frente, las pobladas cejas, bajo las cuales centelleaban unos ojos pequeños y azules; el cabello encrespado, que le cubría la cabeza; su abultada espalda, sus carnosas manos, su estatura menos que mediana, y, en fin, la vestimenta que llevaba, dábanle el aire más bien de un maestro de escuela (que á tal creencia pudiera, además, haber inducido el tener alguna noticia de la tradición de su familia) que no el de un ver-

dadero artista. Hizo alto, de vuelta de su triste expedición, el grupo que hemos referido, en una taberna á orillas del Mehlgruve, y allí el personaje descrito pidió de beber, obedeciendo, al hacerlo, á una antigua y no muy loable costumbre, y llenó de vino los vasos por dos veces, consumiendo el uno á la memoria del muerto, y el otro por el primero de los tres que dejara esta tierra, que, ciertamente, no había sido de promisión para él. Poco más de año y medio había pasado, y tan sólo dos tumbas separaban la suya de la de Beethoven, leyéndose en ella el siguiente epitafio, que, escrito por Grillpazer, suscitó por entonces acaloradas discusiones: *La muerte guarda aquí una rica presa, y aún más ricas esperanzas. Aquí reposa Franz Schubert, que nació el 31 de Enero de 1797 y murió el 19 de Noviembre de 1828, á la edad de treinta y un años.*

La indignación exagerada y sin motivo que produjo la segunda frase de dicho epitafio, sin considerar que el lamentar las esperanzas sepultadas bajo aquella losa, lejos de ser ofensa, era el lamento del amigo por lo mucho que hubiera podido enriquecer al Arte Franz Schubert si la muerte no le hubiera arrebatado tan pronto, dió á conocer que el mundo empezaba á hacer justicia á éste, después de haber pasado punto menos que inadvertido para él, puesto que está fuera de toda duda que el poético compositor que elevó el *Lied* alemán á su apogeo, siendo verdadero creador de él é imprimiéndole un sello que raras veces se ha logrado imitar con fortuna; el hombre de quien Beethoven, ya en el lecho de muerte, al recorrer las páginas de la bellísima balada *Le Roi des Aulnes*, dijo: «en este Schubert hay un destello divino,» y que, al decir de Schumann, «encontraba acentos para las más delicadas sensaciones, é hizo su música tan múltiple como pueden serlo la voluntad y los pensamientos de los hombres,» vivió y murió obscurecido, obteniendo tan sólo una celebridad tardía y una fama póstuma.

.. Educado en la escuela austera de la pobreza, según

frase de uno de sus biógrafos, siéndole en todas las ocasiones de su vida extrañas la dicha y la felicidad; modesto hasta el exceso; poco ó nada cuidadoso de su propio valer ni de sus obras; triste y melancólico, la existencia era pesada carga para él, y sólo encontraba solaz cuando, dominado por la sed insaciable que tenía de producir, escribía sin tregua ni descanso las bellísimas composiciones que hoy admiramos, derramando en ellas las amarguras que oprimían su alma; ó cuando, lo mismo que el autor de la *Sinfonía pastoral*, vagaba por los campos contemplando y admirando las maravillas de la Naturaleza. Sólo así se explica el prodigioso número de obras que en tan pocos años escribió. Y esa fiebre de trabajo de que se hallaba dominado, la facilidad prodigiosa con que vertía al papel las ideas que brotaban de su cerebro, y tal vez la carencia de un conocimiento sólido del arte de la composición, que á tal idea pudiera inducir el saberse, tanto por Schindler, como por su íntimo amigo Mayhofer, que Salieri no había enseñado gran cosa sobre la materia al autor que nos ocupa, hasta el punto de que éste, en los últimos años de su existencia, tuvo conatos de estudiar de nuevo el contrapunto y la fuga, tomando por guía el libro de Marpurg, hicieron que muchas de sus composiciones, sobre todo aquéllas que, puede decirse, no eran un grito arrancado del alma en un momento de dolor, y que alguien ha definido, pequeños poemas donde Schubert puso todo su corazón, verdaderos reflejos de sensibilidad íntima, y la expresión de una naturaleza tierna, amante y poética; salvo en éstos, decimos, en las demás, sobre todo en las piezas concertantes. si bien se encuentra belleza de ideas, verdad de expresión y riqueza de colorido, se echan de menos, á veces, falta de corrección y los últimos toques que todo artista da á su obra antes de entregarla al juicio público. De aquí las dimensiones exageradas de algunos de sus trozos musicales, los episodios inmotivados que en ellos introduce, la falta de plan y de equilibrio, que, en oca-

siones, dañan á las verdaderas bellezas de que están sembrados, como observa Marmontel en el curioso juicio que ha escrito del autor de que vamos hablando; defectos todos que también reconocía su apasionado é imitador Schumann, quien, al paso que asentaba que, por fecundo que fuese nuestro siglo en obras maestras de música clásica, tardaría largo tiempo en aparecer otro Schubert, lamentaba faltasen á éste dos cualidades esenciales: la ciencia de las proporciones, y el arte de concluir. No en vano decía Miguel Ángel á aquel curioso impertinente que le reprochaba la escrupulosidad exquisita con que terminaba sus obras, que en ello precisamente consistía la verdadera belleza, y que aquéllas fueran dignas de su cincel y del arte que cultivaba.

Ni es tiempo ni ocasión para hacer un estudio, por ligero que fuere, de las obras de Schubert, ni de reseñar su vida. Baste saber, en cuanto á lo primero, que abordó todos los géneros, imprimiendo en ellos el sello de su genio, y que aun cuando en todos también se mostró artista de talento é inspiración, en los *Lieder* fué donde se elevó á una altura que nadie ha alcanzado, mereciendo la fama, no desmentida por el tiempo, de gran melodista. En cuanto á lo segundo, el triste corolario de su existencia que hemos apuntado, excusa, hasta cierto punto, entrar en detalles de una vida en la que, dice una entusiasta admiradora del autor que nos ocupa, nada se encuentra de las grandezas de la mundana pompa, sino la sencillez de una mediana condición, que el Arte supo embellecer é iluminar con claridad radiante. Pero lo dicho no estaba de más para apreciar con algún mayor fundamento que la propia impresión, ya que no haya sido posible un detenido estudio, el *Quinteto* de Schubert, que se ha oído por primera vez este año en el saloncillo del Conservatorio, interpretado por la *Sociedad de Cuartetos* de una manera acerca de la cual todo elogio que se hiciera sería justo, y obra que, en unión de la *Sonata*, de Grieg, y un cuarteto de Beethoven, ha constituido la

novedad, digámoslo así, que ha presentado aquélla en sus interesantes sesiones, las cuales, desde el punto de vista artístico, son, á no dudar, el acontecimiento musical de más importancia que durante el año tenemos que consignar en estas revistas.

Dedúcese, por lo que cuenta Barbedette en su biografía del autor de los *Lieder*, que el *Quinteto* en cuestión fué escrito por éste en un corto viaje que, en 1819, hizo á varias poblaciones del Austria, en compañía del cantante Vogl, su amigo, y tal vez el mejor intérprete de aquellos bellísimos poemas. Después de visitar Linz y Salzbourg, detuviéronse largo tiempo en Steyr, cuyos habitantes, por raro que parezca, compartían su tiempo entre los afanes de la vida comercial y el cultivo del divino Arte, haciendo una amalgama no fácil de explicarse entre la partida doble y la música clásica. Allí parece encontró nuestro maestro inspiraciones fecundas para muchas de sus obras, brotando, entre otras, de su pluma el *Quinteto en do* (ob. 163) que hemos indicado.

Si hubiéramos de atenernos al texto, que á la vista tenemos, de una crítica musical alemana, la composición á que nos referimos «es una obra divina, única en su género y embriagadora hasta el delirio, por la maravillosa belleza y el encanto infinito que la anima desde la primera hasta la última nota, á tal punto, que uno se pregunta si en verdad es la obra de un hombre, ó si ha caído del cielo á la tierra, desprendida, en una noche serena, de alguna estrella, para cristalizarse en sonidos impercederos.» Librenos Dios de caer en semejantes hipótesis, que no parecen, ciertamente, de un hijo de la sesuda y flemática Alemania: sin ellas, y en canto llano, diremos á nuestros lectores que el tal *Quinteto* es de importancia suma, de gran valer artístico, y merecedor de la fama que goza en el mundo músico, y en especial allende el Rhin.

De no fácil comprensión, á medida que se oye van descubriéndose en él bellezas de primer orden; melódico-

en alto grado, lleno de efectos nuevos de sonoridad, tiene, al propio tiempo, un interés tan igualmente compartido en todos los instrumentos para que está escrito, que no sería fácil apreciarle bien á no haber una igualdad perfecta, ó punto menos, en los que le interpreten, á lo cual debe agregarse que toda la obra, fruto, á no dudar, de larga meditación y estudio, *rara avis* en Schubert por lo que antes hemos indicado, está impregnada del tinte poético y melancólico tan característico en todas las composiciones de este autor. Lástima que las dimensiones, harto largas, de algunos trozos, y que, como también hemos dicho, son frecuente pecado en aquél, así como el desarrollo excesivo que dió á algunas ideas, hagan, al menos para las gentes meridionales, que en algunos momentos sienta el oyente cierto cansancio, que, demás está el decirlo, no redunda en provecho de la obra, la cual, á ser más concisa, sería, al menos entre nosotros, mucho más apreciada aún de lo que ha sido.

De tal falta peca el *allegro* con que empieza, y cuyo tiempo, en el que hay bellísimos efectos de *pizzicato*, es, sin duda alguna, el más largo de todo el *Quinteto*. Bello y melódico el *adagio* que le sigue, bien merece que en él llamemos la atención de aquellos de nuestros lectores que le oigan, sobre la hermosa y amplia frase con que empieza; así como en el *scherzo*, donde se ve que el autor quiso seguir las huellas de Beethoven, de quien era gran admirador; el episodio que hay en el *trío*, de tinte lúgubre y dramático, realizado por extrañas armonías, y que contrasta notablemente con la brillantez y colorido del *allegretto* final, que, salvo un trozo sobradamente científico, es originalísimo, de gran efecto, y parece, y tal vez lo sea, una danza popular húngara. A tal creencia nos induce, aparte del carácter y del ritmo de la melodía, el saber por los biógrafos de Schubert que, obligado éste por la dura ley de la necesidad, y cuando apenas contaba veintiún años, á entrar, como maestro de música, en casa del conde León Esterhazy, vivió al-

gún tiempo en el castillo que este noble aristócrata poseía en Zelerz (Hungría), donde recogió no pocas danzas y melodías húngaras y slavas de boca de los mismos bohemos, y hasta de las criadas que estaban al servicio de aquella mansión feudal. Nada, pues, tendría de extraño que uno de esos aires fuese el que sirve de tema al tiempo en cuestión, y que es digno coronamiento de un *quinteto* que, si no puede ponerse en parangón con el de Mozart en *sol menor*, admirable conjunto de pasión y de ciencia, ni tiene la distinción y elegancia del de Mendelssohn en *si bemol*: por lo bello, original y delicado de sus melodías; por sus combinaciones rítmicas, así como por la riqueza de detalles que contiene, forma con ellas una triada de obras maestras, objeto de admiración y estudio para cuantos cultivan el bello arte de la Música.

Dijimos antes que no era ésta la única novedad presentada por la *Sociedad de Cuartetos*, y aunque á la ligera, algo hemos de decir á nuestros lectores sobre la sonata en *fa* (ob. 8), para violín y piano, de Grieg, joven compositor, en quien, según las noticias que de él da A. Pougin, funda hoy la Noruega sus más brillantes esperanzas. Nacido en Berghen, donde su padre estaba de cónsul; educado en el Conservatorio de Leipsik, y residente en la actualidad en Christianía, vive, merced á una pensión que le concedió la Dieta de su país, consagrado al Arte, habiendo escrito no escaso número de obras, sobre todo para piano, que le han colocado ya en distinguido rango entre los compositores modernos.

La sonata mencionada, que á persona docta hemos oído comparar con un cuadro de Meissonier, escrita con facilidad y sin grandes pretensiones, melódica, bella en el fondo y en la forma, original sin caer en la extravagancia, y rica de novedades armónicas, se aparta del derrotero de los antiguos clásicos, y de tener analogía con las producciones de algún afamado autor, nos inclinábamos á creer que el predilecto de Grieg es Chopin. De dicha sonata merece especialísima mención el *allegretto*

quasi andantino, cuya melodía, sentida y sencilla al principio, se convierte luego en una frase enérgica; así como el *trío*, de verdadero sabor escandinavo, y que acaso también sea alguna melodía popular de aquel país.

Tales han sido las obras que, en unión, según indicamos, de un hermoso cuarteto de Beethoven, se han conocido y apreciado este año, merced á la *Sociedad de Cuartetos*. Los nombres de Haydn, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Schumann y Raff han figurado además en los programas de las interesantes sesiones que dicha Sociedad ha celebrado y que ha podido contar por los triunfos obtenidos, así como aquel general lo hacía de sus batallas por las victorias conseguidas. En dichas sesiones Monasterio y Guelbenzu han sellado una vez más la justa reputación que gozan, interpretando el primero los *quintetos* de Mozart y de Schubert de una manera inimitable, haciendo gala del sentimiento, pasión y maestría que le son característicos, y el segundo de la admirable delicadeza, corrección y buen gusto que le distinguen; mereciendo asimismo elogios, tanto el Sr. Mirecki, de quien debe hacerse especial mención por la manera con que ha ejecutado la *Polonesa* de Chopin, como los Sres. Pérez, Lestán, Lanuza y Rubio, por la inteligencia y entusiasmo con que han secundado los esfuerzos de aquellos dos atletas de la música clásica, coadyuvando á unas fiestas artísticas que no tienen rival entre nosotros, porque, bien mirado, no es fácil ver reunidos obras maestras, interpretación inmejorable y público que oiga con religiosa atención y verdadero *amore*.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Febrero 1882.)

XLIII

LOS HUGONOTES Y EL TENOR MASSINI

Visitaba un día el famoso Farinelli la biblioteca del sabio musicólogo P. Martini, y al ver allí hacinadas las obras que éste había escrito, volviéndose á un amigo que le acompañaba, exclamó: «Lo que ha hecho este hombre quedará; mientras que nadie podrá formarse idea exacta del talento que yo he tenido, y mi nombre se borrará de la memoria de las gentes tan pronto como los transportes de admiración de que he sido objeto durante cuarenta años de mi vida.» Y ciertamente, sin salir de las Bellas Artes, el pintor, el escultor, el compositor de música, al producir una obra, no sólo pueden causar y causan la admiración de sus contemporáneos, sino glorificar su nombre en las generaciones venideras, y ¡cuántas veces éstas, libres de preocupaciones del momento y ajenas á las mezquinas pasiones que atormentan al hombre mientras arrastra su vida por este mundo, han honrado y ensalzado nombres que aquéllos no respetaron ó relegaron injustamente al olvido! mientras que tal fama no alcanza ó alcanza mal á los pobres cantantes, instrumentistas y actores (que para el caso bien merecen tal calificación): verdadera flor de un día, no dejan huella tras sí que justifique el renombre que alcanzaron, que empresa vana hubiera sido, al menos hasta modernísimos inventos, y aun difícil tiene trazas de ser por ahora, al menos en el grado que fuera necesario, no ya transmitir, sino siquiera hacer comprender á los que ni les oyeron

ni les vieron, el sonido argentino de una voz privilegiada, los delicados matices de la interpretación de una obra musical, y, en fin, el gesto y la actitud con que, en momentos dados, un Talma, por ejemplo, cautivaba á sus oyentes ó los arrebatava hasta el delirio. El entusiasmo muere con el que le produjo, y más de un caso pudiera citarse, y también más de un nombre, como triste ejemplo de esta amarga verdad, de que no ha sido necesario que la muerte arrebatase á un artista de este pícaro mundo para que le relegue su nombre al olvido, y las mismas gentes de quienes era ídolo le miren, los unos con lástima, y los más con indisculpable indiferencia.

Estas y otras filosofías hacíame yo, lector amigo, noches pasadas, saliendo del Teatro Real, atronados aún mis oídos de la tempestad de aplausos con que, al terminar la representación de *Los Hugonotes*, eran saludados la Sra. Reszke y el tenor Massini, quien, como mis lectores saben, ha venido á endulzar *in extremis* las amarguras por que han pasado los habituales asistentes al regio coliseo, gracias al desconcierto artístico que ha reinado en aquel templo de la armonía durante la campaña que está dando fin, y que, ciertamente, no ha de registrarse como de las más gloriosas, ni mucho menos, que allí se han librado, á no quebrantar abiertamente y sin escrúpulo el octavo de los Mandamientos, que todo fiel cristiano está obligado á guardar y cumplir.

Y esto dicho, y pidiendo perdón por la falta de galantería que cometo, en gracia del deseo de satisfacer la curiosidad de mis lectores, les diré que el tenor Massini, la *great attraction* (que, imitando á D. Hermógenes, digo en inglés para mayor claridad) de los momentos presentes, es, á no dudar, de la raza de los grandes y verdaderos artistas. Fiel y escrupuloso guardador de las tradiciones del *bel canto*, hoy tenidas en menos, cuando no olvidadas; maestro en el decir; artista inspirado y de talento, si no puede ponerse al nivel de aquella brillante pléyade de cantantes como Mario, como Ronconi y como

Selva, es digno y feliz imitador de ellos, y verdadera *rara avis* en estos tiempos de decadencia, en que, por causas y motivos que sería largo enumerar, no se encuentra ya, fácilmente al menos, quien á los dones que recibió de Dios, reúna ciencia y saber, que sólo se adquieren por largo y concienzudo estudio y verdadero amor al Arte. Esto supuesto, añadiré, para aquéllos que por sí propios no hayan podido apreciar el valer de Massini, que su voz, de timbre dulcísimo y que emite de una manera irreprochable, si algún reparo pudiera ponerse es el de que no está ya en todo su apogeo, lo cual á veces, y sólo á veces, se echa de ver en las notas altas, que en ocasiones parecen algo débiles; estrago del tiempo, que suple y oculta con admirable arte. Que pronuncia y frasea de una manera perfecta; canta á compás, cosa no tan común como parece; buscando y hallando los efectos en detalles delicadísimos, y no en esos *calderones* interminables é inoportunos, cuyo único fundamento estético es porque sí, y de que tanto abusan la mayor parte de los cantantes de nuestros tiempos, con notable detrimento de la melodía. Massini no altera ésta; respeta lo escrito por el autor, y pone cuidadoso esmero en interpretar su pensamiento, encarnándose, por decirlo así, en el personaje que representa, y retratando en su fisonomía y en su acción los sentimientos que á éste agitan, la emoción que le domina y los pensamientos que le embargan. Así se explica cómo dice el admirable *racconto* de *Los Hugonotes*; la energía con que se expresa en el final del segundo acto de la misma ópera, y la hábil manera con que canta y declama el asombroso duo del cuarto acto, en que la lucha horrible entre la pasión y el deber destrozan el corazón del enamorado Raoul; así como también la desesperación de Radamés, en *Aida*, al ver descubiertos sus planes por el padre de aquélla. En suma: Massini es, como antes he dicho, de la madera de los verdaderos artistas, en toda la extensión de la palabra, y merecedor de la fama que le había precedido á su

aparición en el regio coliseo, y del entusiasta aplauso que el público madrileño le ha tributado.

La representación de *Los Hugonotes*, que, salvo ciertos lunares, ha sido digna de nuestro primer teatro lírico, y revancha tomada de desdichas anteriores, de que no quiero acordarme, ha proporcionado también un nuevo triunfo á dos artistas, de quienes en más de una ocasión he hecho el cumplido elogio que se merecen: la señora Reszké y el Sr. Uetam. La apasionada Valentina ha tenido en la inspirada artista una intérprete admirable, y el severo y rudo hugonote Marcelo ha sido caracterizado con *amore* por nuestro compatriota, y como no estábamos acostumbrados á verlo desde los tiempos del inolvidable Selva, que es el mejor elogio que de aquél puede hacerse. En cuanto á los demás que tomaron parte en la interpretación de la obra, cuál más, cuál menos, todos procuraron no descomponer el cuadro; los coros, salvo una excepción, menos acertados y ensayados que de costumbre; la escena servida con la modestia y humildad que allí son tradicionales, y la novedad histórica, que de seguro habrá sorprendido á nuestros académicos, de que eran frailes de la Orden de Santiago los que bendijeron las armas para la matanza de los luteranos; la orquesta dando sobrados motivos para ir decayendo de la merecida reputación de otros tiempos.

Y esto dicho, y haciendo caso omiso de la *Aida*, de Verdi, cantada noches después, y que, salvo un nuevo triunfo proporcionado á Massini, no ha ofrecido en su interpretación cosa particular que merezca mencionarse, permítame el lector que, cediendo á antiguas manías de revolver vejeces, y considerando las bellezas de primer orden de que la partitura de *Los Hugonotes* está sembrada; al ver aquel admirable conjunto de pasión, de gracia, de poesía y de elegancia; al pensar en la revolución que en el Arte hizo con ella Meyerbeer, sin pasar por ese adelanto progresivo de la mayor parte de los genios, sino implantando de un solo golpe su individualidad y

creando el drama lírico-histórico; al examinar en ella el eclecticismo feliz de todas las escuelas, en que, como ha observado un estudioso crítico, se encuentra, de Bach, la habilidad de traducir en música todas las ideas, al par que la energía y la originalidad de la armonía; de Hændel, los efectos corales, sencillos y grandiosos; de Beethoven, el ritmo poderoso y enérgico; de Weber, el colorido instrumental, la forma y la extrema habilidad de caracterizar con la orquesta todos y cada uno de los personajes que, con mano maestra, retrata; y al considerar, por último, en *Los Hugonotes*, como uno de sus admiradores ha apuntado, la distinción de formas, la pureza de las líneas, la belleza sin igual de la idea melódica, el profundo sentimiento poético de que están impregnadas todas las páginas de tan admirable partitura, marcada toda con un sello de individualidad que sólo al genio es dado hacer, y que forman de ella una de las obras más completas, más perfectas y acabadas que en el Arte músico pueden admirarse; al ver todo esto, pregúntome yo, aunque no redunde en provecho del oficio: ¿Es posible que este admirable conjunto no fuera recibido con gran entusiasmo desde un principio? ¿Cabe que la crítica y los críticos no batiesen palmas á su aparición? ¿No tendría, quizá, la suerte de tantas otras óperas, que no pueden compararse con ella, y que, sin embargo, desde el primer momento han sido pocas las cien trompas de la Fama para cantar sus excelencias? Sí, lector amado, y ahí te van, en prueba de ello, los siguientes datos como *le mot de la fin* de la presente revista.

Los Hugonotes fueron recibidos con la más glacial indiferencia, y la crítica les hizo una oposición furiosa y venenosa. Escritor hubo que no dudó en afirmar que la bendición de los puñales era una escena lánguida y falta en absoluto de color; no faltó quien negase que Meyerbeer tuviera genio, porque, fueron sus palabras, no era sencillo en sus obras; su inspiración no era espontánea; las frases melódicas eran cortas; á cada paso se echaba

de ver el trabajo que le costaba el producirlas, la lentitud con que lo hacía, y los continuos retoques á que las sujetaba, y, finalmente, por lo inquieto y desasosegado que le tenía el éxito que aquéllas pudieran alcanzar. Otro escritor hubo que no vaciló en dar *ex-cathedra* la siguiente definición de las óperas del maestro berlinés, que entrego á la consideración de mis lectores: «un potpurri de todas las escuelas; una enciclopedia sonora, y un *cafarnaum* de aparato teatral;» y hasta el mismo Henri Heine no vaciló en estampar lo siguiente: «cuando Meyerbeer se muera, ¿quién se ocupará de su gloria?»

Hasta aquí, sin embargo, aún pudiera haber excusa, dada la revolución que, como queda dicho, llevó á cabo Meyerbeer en el drama lírico, y la sorpresa que causó con ello á los *dilettanti* de entonces. Lo que no se explica tan fácilmente es que hombres como Mendelssohn y Schumann se equivocaran hasta el punto que lo manifestaron tratándose del gran compositor; bien es verdad que cuando los maestros se han convertido en críticos, la historia nos enseña, y ahí están en prueba de ello Weber y Berlioz, que no han sido de lo más atinados en sus juicios y afortunados en sus predicciones. Mendelssohn, que durante su estancia en París, por los años de 1831, vió el *Roberto el Diablo*, encontró que, aparte del poema, que consideraba de una inmoralidad inconcebible, la música carecía de estilo, no producía emoción alguna, y el todo era, en suma, y así se lo escribía á su hermana, «una obra ficticia y nada sentida.» Schumann avanzó á más. En una *Gaceta* musical que fundó en Leipsick, destinada á convertir á las gentes á sus ideas artísticas, publicó un artículo, cuya revelación y traducción se debe á Víctor Wilder, quien años atrás le dió á conocer, y en el cual, después de decir que al siguiente día de oír á la Schröder-Devrient cantar el *Fidelio*, de Beethoven, había asistido á una representación de *Los Hugonotes*, y de proclamar que el que osase comparar una y otra obra no entendía absolutamente nada de música, añadió: «Des-

pués de la ópera de Meyerbeer, cuya acción pasa alternativamente en malos lugares ó en la iglesia, no queda ya, para galvanizar el interés de los espectadores, más que ejecutar públicamente los criminales en la escena, ó exponer en ella mujeres de conducta menos que dudosa... En cuanto á la música, cada compás es el resultado de un cálculo, y cada nota puede ser objeto de una observación. Sorprender su público y luego halagarle, tal es la manera favorita de Meyerbeer, y hay que confesar que este procedimiento hace completo efecto en la canalla. Respecto del coral de Lutero, intercalado en la partitura, declaro que si un discípulo me trajera un contrapunto por el estilo, quedaría de él menos que medianamente satisfecho. Lo que hay de trivialidad y de vulgaridad en tal trozo, el público más grosero lo echa de ver. Nada más fatigoso que aquellos continuos y pesados gritos de Marcelo, en todas ocasiones, pidiendo al Señor su amparo y su sostén... Se extasía la gente con la bendición de los puñales. Convengo en que tiene mucha fuerza dramática, y algunos movimientos ingeniosos y que sorprenden; el coro, sobre todo, es de un gran efecto exterior; la situación, el aparato escénico, la instrumentación, se aúnan bien; y como el horror es el elemento actual de Meyerbeer, se ve que ha escrito este trozo con amor y pasión. Pero, si se analiza la melodía desde el punto de vista musical, ¿qué otra cosa es sino una Marsellesa bien entendida? ¿Puede considerarse como gran Arte el de producir efecto en una situación parecida y con tales medios?... ¿Hay razón para gritar ¡milagro! por un ruido semejante, hecho con una docena de trompetas y oficleides y cien voces cantando al unísono?» Schumann, por no alargar la cita, se digna conceder que la canción de Marcelo es de efecto; que hay cierta gracia en la cavatina del paje; que el tercer acto interesa por la animación de las escenas populares; que tanto la primera parte del duo de Valentina y Marcelo, como el *septimino*, tienen carácter, y que, asimismo, el duo de aqué-

lla y Raoul es digno de atención, por la abundancia de ideas y lo ingenioso del trabajo musical; pero concluye con estas palabras, que según cierta frase sacramental, muy al uso hoy en día, excusan todo comentario: «¿Qué vale todo esto cuando se reflexiona en la vulgaridad, la inmoralidad, la falta de naturalidad, y en la *contra-música* del conjunto? El talento de Meyerbeer, torturado, desnaturalizado por el gusto de la época, ha dado, así lo espero, su último grito de angustia.»

Después de esto vaya usted á fiarse de la crítica y de los críticos.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Marzo 1882.)

XLIV

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1882)

El genio del Arte, decía un elocuente orador, es la facultad de admirar y de infundir admiración. Tan bella frase parece haber sido la divisa de la *Sociedad de Conciertos* en las campañas artísticas que, de algunos años á esta parte, viene haciendo, con aplauso de cuantos apasionados á la Música encierra la coronada villa. Ardiente entusiasmo por los grandes clásicos; deseo loable de daz á conocer los maestros que, si no han llegado á la elevada altura que aquéllos alcanzaron, ocupan honroso lugar en el arte, é interpretación cuidadosa y esmerada de las obras de unos y otros, infundiendo en los demás la admiración que hacia ellas sienten los artistas que forman la falanje musical de que hablamos: he aquí los móviles y la honrosa misión de ésta, y por los que todo elogio que se hiciera merecido sería.

De lo dicho han podido nuestros lectores deducir que, por nuestra parte, no sólo son dignos de plácemes aquéllos por haber revelado al público madrileño los riquísimos tesoros que la música clásica encierra, sino también por haber dado á conocer las obras de los autores de los presentes tiempos, que por su importancia, y hasta por sus innovaciones, tan dignas unas veces de aplauso como otras de censura, merecen tener honrosa cabida en las interesantes sesiones que vienen dándose en el teatro del

Príncipe Alfonso. Por más que, ante todo y sobre todo, prefiramos ver figurar en los programas los nombres de Beethoven, de Mozart, de Haydn y de Mendelsshon, no somos del gremio de aquellos exclusivistas para quienes *nulla est redemptio* fuera de las obras de aquellos inmortales genios; ni fruncimos el entrecejo, murmurando entre dientes *la musica del mio tempo era altra cosa*, sino que, al contrario, nos complace cuando vemos figurar en los programas de tales conciertos, y al lado de aquellos respetables nombres, los de Schubert, Schumann, Berlioz, Raff, Brahms *e tanti altri*, sin olvidar á nuestros compositores españoles. La historia del Arte nos enseña que tales exclusivismos, de que algo adolece parte del público madrileño, á nada conducen, y que, en más de una ocasión, un *mea culpa*, más ó menos tardío, viene á ser el fin de tales intransigencias. Beethoven fué para los clásicos de entonces un revolucionario terrible: la primera vez que en el Conservatorio de París se oyó su sinfonía en *do menor*, produjo un verdadero escándalo, y eso que Habeneck había suprimido, «por extravagante,» todo el *scherzo*; Gluck no fué tratado con menos dureza en su tiempo; la música de Spontini mereció calificativos durísimos; las maravillas de armonía y de colorido con que Weber esmaltó sus obras, fueron miradas como peligrosas innovaciones, y su *Freischütz*, cuando se cantó en París, fué mutilado, y no poco, por parte de Castil-Blaze, mereciendo por ello el título de músico veterinario que le dió Berlioz, y este mismo mantuvo una lucha tenaz toda su vida contra los que ponían en duda, y eran los más, su valer y su talento; y sin embargo, todos ellos son hoy grandes figuras en la historia del Arte, y sus obras, tenidas en el alto aprecio que de justicia se merecen, objeto de admiración y estudio. Es, pues, más prudente conducta tomar, como el personaje de Molière, lo bueno donde quiera que se encuentre, y hasta buscarlo, aun á riesgo de desilusiones, que no negar en absoluto el agua y el fuego á todo lo que no tenga la

sanción del tiempo, y merecido, si no el aplauso público, el pase, al menos, de los que se tienen por oráculos en el Arte.

*
* * *

Sugiérenos las anteriores reflexiones la tendencia algún tanto exclusivista que hemos notado en parte del público madrileño, en los conciertos de que vamos hablando, y que, si á veces y con algunos autores ha tenido su razón de ser, en otras ha pecado de injusta á todas luces, como vamos á indicar.

No increparíamos ciertamente á nadie por la fría acogida que, á pesar de la excelente manera con que han sido interpretadas, han tenido las *oberturas* de *Fedra* y *El Cid*, de Massenet aquélla, y ésta de Pfeiffer, y que, si colocamos las primeras en nuestra reseña, no es ciertamente por su valer artístico, sino por guardar aquí cierto orden relativo de antigüedad. Axioma antiguo es que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso, y éste creemos que le ha dado el autor de la novel *Herodiade* con la sinfonía en cuestión. Ya antes de ahora hemos consignado nuestro juicio acerca de Massenet, y hoy por hoy, al menos, no tenemos por qué rectificarle. Creemos que es un gran armonista, y que posee á maravilla, cual sucede á la mayor parte de los compositores de la escuela francesa, todos los secretos del arte de instrumentar; pero que el don divino de la inspiración brilla en él por su ausencia, lo cual, unido al inmoderado afán de novedad que, por lo visto, le aqueja, y á la imitación poco afortunada de las obras wagnerianas, hace que sus composiciones no realicen el ideal de belleza que su autor, tal vez, sienta y desee expresar, y sean aquéllas, la mayor parte de las veces, un engendro ampuloso y vacío en su fondo: tal sucede á la *obertura* que hemos indicado, y de la cual, no sin razón, podría decirse, usan-

do de una frase harto vulgar, que es mucho ruido y pocas nueces. Sin tantas pretensiones, mostrando conocimientos en el arte del contrapunto y de la instrumentación, pero con la misma carencia de ideas bellas y originales, *El Cid*, de Pfeiffer, de seguro no inmortalizará su fama como el personaje cuyo nombre lleva.

Dejando á un lado *La Danse des bohemiens*, de Godar, cortada por patrones harto conocidos, de una originalidad muy relativa, pero de brillante forma, y que por la manera con que ha sido interpretada alcanzó aplausos, la justicia, y no un patriotismo mal entendido, hace consignemos aquí los que en las sesiones que vamos reseñando han merecido los maestros españoles Sres. Espí y Marqués. Es el primero un compositor rico de ideas bellas y originales, que sabe revestir con las más delicadas formas, y sus melodías, que corren en manos de los aficionados á la buena música, son clara muestra de ello, no siendo exagerado el decir que por sí solas bastarían para dar á su autor honroso lugar entre los maestros españoles. Su *Serenata*, que este año hemos oído por vez primera, es un tierno coloquio amoroso, lleno de sentimiento y poesía, delicadamente instrumentado, y por el que merece los más sinceros plácemes. En cuanto al señor Marqués, su *Marcha heroica*, escrita con profundo conocimiento de la orquesta, ha confirmado una vez más la justa reputación que goza este simpático artista.

Han figurado, además, este año por vez primera en los programas de los conciertos, una *Marcha*, de Mendelssohn, que aunque lleva el sello de distinción y elegancia de este autor, no es, ciertamente, de sus mejores obras, y va rios fragmentos del *Manfredo*, de Schumann, obra importantísima, como es sabido, de este ingenio poderoso y original, y que como pocos, y así lo confesaba él mismo, hizo de la música el espejo de su alma, el reflejo de sus más íntimos sentimiento y la expresión de sus aspiraciones ideales. Interpretados dichos fragmentos con verdadero *amore* por la Sociedad de Con-

ciertos, no han sido, sin embargo, apreciadas como debían sus bellezas, y sólo el último de ellos, *L'Apparition de la Fée des Alpes*, trozo verdaderamente poético y originalísimo, arrancó aplausos del público, dominado en este caso de algo del exclusivismo de que antes hablamos, y que se hizo más patente en la *Sinfonía en do*, de Schubert.

Cuenta Roberto Schumann que, hallándose en Viena el año 1838, fué un día á visitar las tumbas de Beethoven y del autor de los *Lieder*, y á la vuelta de tan triste viaje ocurriósele que Fernando Schubert debía tener todavía mucha música inédita de su hermano. Corrió á su casa; franquóle aquél, no sólo las obras que se habían publicado poco tiempo antes con el título de *Reliquiæ*, sino multitud de originales que casi nadie conocía, y entre varias sinfonías que otros, dice, habían desechado por demasiado difíciles y ampulosas, encontró la de que hablamos, y que, con la autorización correspondiente, se apresuró á enviar al *Gewandhaus-Concerte*, de Leipsick, donde se ejecutó por vez primera en Marzo de 1839, bajo la dirección de Mendelssohn. Con motivo de esta solemnidad artística, que tal lo fué, Schumann escribió un nuevo artículo, en el que su amor á Schubert, y tal vez el orgullo del descubridor de aquella obra artística, le llevaron demasiado lejos; pues después de decir que proclamaba en voz muy alta que «el que no conociese la *Sinfonía en do*, no conocía á Schubert,» estampó las siguientes palabras: «Esta obra ha producido en nosotros una impresión que nunca han conseguido las de Beethoven (!!). Artistas y aficionados, todos estaban unánimes en los elogios, y de la boca del maestro, que con tanto cuidado la ha estudiado, han salido frases que yo hubiera querido transmitir á Schubert como mensajeras de felices nuevas. Muchos años pasarán, es cierto, antes de que sea completamente aceptada en toda la Alemania; pero no se tema que se la desdeñe ni se la olvide: lleva en sí el germen de una eterna juventud.»

Por más que desde entonces la *Sinfonía* en cuestión haya sido una de las favoritas de los conciertos del Gewandhauss, hay que confesar que no tuvo al principio, y durante largo tiempo, tan buena suerte en otras partes. En Viena, por los años de 1839, los músicos retrocedieron ante el trabajo que exigía una esmerada interpretación de ella, y sólo tocaron algunos trozos; más adelante se ejecutó toda entera, sin que excitara el entusiasmo de que Schumann había sido intérprete; otro tanto sucedió luego en París, siendo necesario que pasara largo tiempo para que la obra adquiriese la importancia que realmente tiene, y figurara en el lugar que de justicia merecía en el repertorio de los mejores conciertos clásicos.

El juicio que no há mucho emitimos acerca de Schubert, excusa, hasta cierto punto, entrar en el análisis de la *Sinfonía* en *do*, que tiene todas las bellezas y todos los defectos que entonces señalamos á las composiciones de este autor, excepción hecha de los *Lieder* y de algunas otras. Pensamientos bellísimos; ritmos originales; armonías del mejor gusto y llenas de interés, y un lujo de desarrollo, y á veces cierta incoherencia, que dañan á la unidad y á la belleza de la obra: he aquí lo que en ella se observa, sin que por eso pueda negársela, antes al contrario, grandísima importancia desde el punto de vista artístico. Interpretada con verdadera inteligencia por la Sociedad de Conciertos, como lo han sido, en general, todas las obras que este año se han oído en las sesiones musicales que vamos reseñando, bien merece el sincero aplauso que, tanto á aquélla, como á su inteligente director el maestro Vázquez, les enviamos, y que pueden unir á los muchos que este año han recibido.

No menor le merece también por la *Obertura* en *do* (ob. 124), de Beethoven, verdadero prodigio de interés armónico, de ciencia contrapúntica, de claridad y de belleza, que, dedicada al Príncipe Galitzin, compuso aquel coloso del arte músico para la inauguración del

teatro Josephsstad, de Viena, que tuvo lugar el 3 de Octubre de 1822, fiesta del Emperador de Austria, y de la que Lenz dice que la introducción es una incomparable obra maestra, *introductio princeps*, y el todo un arco de triunfo coronado por una victoria. Compuso esta obra Beethoven, según refiere aquél, paseando por un delicioso valle de Baden en compañía de Schindler y de su sobrino, y cuando se ensayó no hizo efecto, y hasta se declaró *inejecutable*. Los tiempos han cambiado, y lo que entonces pasó como inadvertido es hoy una obra bellísima y digna en un todo del autor de la *Novena Sinfonía*.

Y haciendo caso omiso, en gracia de la brevedad, que ni aun así alcanzaremos, de las obras ya conocidas y apreciadas que este año se han vuelto á oír en los dichos conciertos, mal cumpliríamos el deber de ser fiel cronista de ellos si no diéramos cuenta de la parte, tan activa como importante, que en los mismos ha tomado un artista distinguido y de gran valer: el maestro Monasterio.

*
* *

«La obra de arte—afirma Tonnellé,—debe ser como una lámpara de alabastro. La idea de la belleza brilla dentro de ella é ilumina su forma, y es necesario—añade—que esta forma esté bien trabajada; que no tenga un relieve, un punto solo oculto entre la sombra ó sea obstáculo á la luz, y que la materia sea transparente y deje pasar por todas partes y difundir, á través de su substancia, la llama divina que arde en el interior.» Tan sabio consejo debió tener presente el maestro Monasterio al escribir la obra, á nuestro juicio, más importante, más inspirada y más seria de cuantas al presente han brotado de su pluma, y que, habilísimamente interpretada por su propio autor, hemos oído en las sesiones musicales obje-

to del presente artículo; el *Concierto en si menor* para violín y orquesta, con el cual ha añadido el simpático artista un ruidoso triunfo más á los muchos alcanzados en su larga carrera, y merecido entusiastas y calurosos plácemes de los maestros más entendidos en el divino Arte.

A la manera de Rafael, que, según decía á un amigo suyo, al crear sus admirables obras se inspiraba en el ideal de belleza que en su alma tenía, Monasterio ha derramado en las páginas de la composición de que hablamos, los tesoros de ternura, de sentimiento y de bondad que en su corazón rebosan, y he aquí, para nosotros, el mayor mérito de su concierto; que no sin razón se ha asentado, por quien puede y debe saberlo, que para que el Arte sea grande es necesario, ante todo, que sea la expresión del alma; y la llama divina, que Tonnellé decía, se ha difundido á través de una forma bellísima, rigurosamente clásica, y en que sus accidentes, si así pudieran llamarse, no sólo no han sido obstáculo al brillo de aquella, sino que, á ser posible, la han revestido de mayor encanto. Divídese la obra en tres tiempos: *allegro, andante cantabile* y *polaca*. Comienza el *allegro*, que es, á nuestro parecer, el más desarrollado, y también el de más interés, por su grandeza, novedad y variedad, por un prelude vigoroso y enérgico de la orquesta, en el que se inician ya los dos motivos principales que le constituyen. Reconociendo todo el valer de la hermosa y larga frase del primero de ellos, preferiríamos, si á escoger nos obligaran, el segundo, por el sentimiento de que está impregnado y la elegancia de su forma, en que se vislumbra el culto que á Mendelssohn profesa el artista que nos ocupa. Por último, en esta reseña, que hartó á la ligera hacemos, no se puede pasar en silencio ni lo hábil de la instrumentación, y el interés que tiene la orquesta en el trozo de que hablamos, sin que por eso deje de predominar el violín, y de percibirse los pasos de mecanismo y ejecución que aquél tiene que vencer, y de que, por cierto, está erizada toda la obra, ni la *cadencia* que hay

casi al final de este primer tiempo, y que sin traspasar los límites del género clásico, y condensando, por decirlo así, todos los temas y episodios hasta allí oídos, es de dificultad y elegancia sumas, y bastaría por sí sola para dar al que la ejecutase con la perfección intachable con que Monasterio lo hace, el diploma de gran violinista. De tinte melancólico, é impregnado de poético sentimiento, es el *adagio*, rico, asimismo, en novedades de ritmo y de armonía, y cuyo final, que bien podría calificarse de tierno idilio, es un bello coloquio entre el violín solo, el clarinete y la trompa, inspirado, felicísimo y de gran efecto. Termina el concierto, como ya hemos apuntado, con una *polaca*, interrumpida por un elegante episodio, que tiene el carácter de canto slavo, con el que se corta hábilmente el ritmo de aquélla y se da al conjunto del tiempo en cuestión una variedad que redundante, y no poco, en pro de su belleza.

Aparte de esta obra, cuyos hermosos pensamientos y delicados detalles, diremos, para terminar el juicio que nos merece, y robando una frase que no es nuestra, que nos parecen cien veces caldeados en el horno sagrado de la inspiración reflexiva, Monasterio se ha hecho oír en otras dos composiciones suyas: el *Adiós á la Alhambra*, poética cantiga morisca, que de largo tiempo goza de merecida fama, y una *Fantasia española*, llena de originalidad y de gracia y delicadamente instrumentada; en el *Concierto en mi menor*, de Mendelssohn; en la romanza en *fa*, de Beethoven, y en una melodía de Prume. En todas ellas se ha mostrado consumado artista; en todas ha hecho gala del sentimiento y de la pasión que le caracterizan, y de la corrección y maestría que le distinguen; en todas, por último, ha estado á la altura del renombre que justamente goza, y recibido la ovación que su genio y su talento merecían.

Y esto dicho, hemos de confesar á nuestros lectores los escrúpulos que antes de escribir este artículo nos asaltaron. La fraternal amistad que nos une desde luengos

años con Monasterio, nos hizo temer por un momento por nuestra imparcialidad; pero hecho escrupuloso examen de conciencia, vimos que nuestro juicio era de todo punto desapasionado, y seguros de ello, no vacilamos en estamparlo; que así como no nos perdonaríamos nunca que nuestras censuras tuvieran otros móviles que los puramente artísticos, así tampoco encontraríamos excusable que la amistad sellara nuestros labios para pronunciar palabras de elogio, cuando éste fuere, como en el presente caso, merecido.

El momento histórico, diremos en culto, exigiría que hablásemos ahora de la *Novena sinfonía* de Beethoven; pero la materia es larga; la paciencia de mis lectores posible es que esté ya agotada, y, sobre todo, el asunto bien merece capítulo aparte. Queda, pues, diremos en lenguaje parlamentario, la discusión pendiente, y excusado es decir cuál ha de ser nuestra orden del día para el artículo próximo: la admirable y prodigiosa obra de aquel inmortal genio de la Música.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Abril 1882.)

LA NOVENA SINFONÍA DE BEETHOVEN

Podría creerse, dice un biógrafo y admirador de Beethoven, que un hombre á los cincuenta y tres años, y más viejo aún que por su edad, por ser el más desconfiado, más triste, más atrabiliario y más desgraciado, en fin, de todos los seres, no conservara ni la pasión de la juventud, ni la grandeza enérgica y poderosa de la edad madura, y que sus obras no fueran melodiosas, dado que, añade, la melodía en un músico es la juventud del corazón, el fuego de la imaginación, la poesía sensual é ideal, el amor, y, en una palabra, el principio de la vida misma; y, sin embargo, ese hombre, en tan tristes condiciones, viviendo en aislamiento completo del mundo, merced á su carácter y á una implacable y tenaz sordera, produce á tal edad y en tal estado de ánimo una obra inmortal, de colosal grandeza, portentosa como el genio que la inspirara, severa como el Moisés de Miguel Angel, y delicada, á veces, como una pintura de Rafael, digno coronamiento, en fin, de tantos y tantos prodigios de belleza, de inspiración y de saber que forman el rico catálogo de las creaciones de aquél á quien, no sin razón, se ha llamado el Titán de la Música.

Tal es la admirable *Sinfonía con coros*, sobre cuyo frontispicio debería grabarse, según Lenz, *Tristia Herculis*, ó bien la inscripción del telescopio de Herschel: *Cœli munimenta perrupit*, y que puede considerarse

como la última palabra del gran Beethoven, quien, al terminarla, bien pudo exclamar, al decir de Berlioz: «Venga ahora la muerte; mi misión está cumplida.»

Obra tan prodigiosa no fué fruto de inspiración espontánea, sino que, al contrario, claros testimonios prueban que por largo tiempo preocupó á su autor. Víctor Wilder, en los curiosísimos artículos publicados, no há mucho, sobre Beethoven, cuenta, refiriéndose á Rochlitz, que éste, gracias á la intervención de Schubert, había logrado introducirse en el corto círculo de amigos que rodeaba á aquel poderoso ingenio, proponiéndole á muy luego, y por encargo de una casa editorial de Leipsick, que escribiera una partitura sobre el *Fausto*, bajo determinadas condiciones artísticas, que no es del caso enumerar. Beethoven acogió la idea con entusiasmo, habló de ella á sus íntimos; pero á la indicación de ponerse cuanto antes á escribirla, contestó que aún pasaría largo tiempo antes de hacerlo, porque bullían en su cerebro tres grandes obras: un oratorio y dos sinfonías, harto diferentes de las que hasta entonces había escrito, y á las que quería dar cima antes de todo. Una de éstas, pues la muerte le arrebató antes de que produjera la otra, es la *Novena sinfonía*, de que voy hablando á mis lectores.

Buena prueba de lo dicho es que el autor citado, en el detenido examen que hizo de los autógrafos de Beethoven, estudio en el que otros le habían precedido, encontró ya en un cuaderno de apuntes del gran maestro, correspondiente al año de 1815, el motivo principal del *scherzo*; en los de 1817, el primer bosquejo de la vigorosa introducción del primer *allegro*, y en otros de época posterior, el tema del *adagio cantabile*, en diversos tonos y con variantes de mayor ó menor monta. Todo fueron, sin embargo, tentativas, hasta el mes de Junio de 1823, en que, dando tregua al demás trabajo, marcha Beethoven á Baden; hospédase en casa de un hojalatero; ocúltase á todo el mundo, incluso á su amigo Schidler,

que es quien lo cuenta; dase á recorrer los hermosos bosques de la Selva Negra, siempre con su cartera en la mano, y transcribiendo al papel las ideas que bullían en su mente, y á fines de Octubre siguiente vuélvese á Viena, trayendo escritos los tres primeros tiempos de la *Sinfonía*, y allí, y en una casa del arrabal *Landstrasse*, pone en música la *Oda* de Schiller, con que termina aquélla.

Rossini imperaba en toda la línea, por aquel entonces, en la capital del Imperio austriaco, y la *Novena sinfonia* hubo de guardarse en cartera, con no poco descontento de Beethoven, quien, por el olvido en que los suyos le tenían, concibió la idea de cambiar de residencia, inclinándose primero á Londres, y decidiéndose después por Berlín, á cuyo efecto dió algunos pasos. Sabedores de esto sus más entusiastas admiradores, y como medio de detenerle, y al propio tiempo de sacarle de la triste situación pecuniaria en que se encontraba, le escribieron una carta rogándole diese á conocer la obra en cuestión, y, á vuelta de no pocos tropiezos y dificultades, consiguieron organizar un concierto el 7 de Mayo de 1824, en el teatro *An der Wien*, según unos, y en el *Darinhua*, según otros, y cuyo programa, decía el cartel, se componía de las «últimas obras debidas á la pluma de Luis van Beethoven,» á saber: una gran obertura (*Fest ouverture*), ob. 124; tres grandes himnos, á solo y coros, que no eran otra cosa que trozos de su *Misa solemnis*, y la gran sinfonia, con final á solo y coros, sobre el texto de la *Oda á la alegría*, de Schiller. Anunciábase, asimismo, que los solos serían cantados por la Sontag y la Hunger y los cantantes Haizinger y Speilt; que la orquesta y los coros serían dirigidos por Schuppanzigh y Umlauf (principales promovedores de la fiesta y de los más apasionados del maestro), y que la dirección del concierto correría á cargo de Beethoven, cosa que sólo hasta cierto punto fué verdad, pues la total sordera en que se hallaba hacía imposible otra cosa que su mera

presencia en aquella solemnidad artística, hasta el punto de no oír las aclamaciones de entusiasmo con que fué acogida por el público la sinfonía, y tener la Hunger que advertírsele, para que se volviera y contemplara la ovación merecida de que era objeto.

Los productos del concierto, de que ya he indicado estaba Beethoven hartamente necesitado, llegaron á unos 2.200 florines; pero á pesar del interés con que los mismos Schuppanzigh, Umlauf y Schidler procuraron aminorar en lo posible los gastos, el beneficio líquido que resultó no pasó de 420 florines, y (¿para qué ocultarlo?) el autor de la obra, agradecido á aquéllos, y queriendo recompensar sus faenas, les convidó á comer en una de las fondas del Prat. La conversación recayó malhadadamente sobre el escaso resultado pecuniario de la empresa; montó el anfitrión en cólera; acusó de ello, bien injustamente, á sus comensales, y la comida concluyó como el Rosario de la Aurora, dejando aquéllos solo al gran maestro, y yendo á reparar sus estómagos á otra parte.

Dedicada la sinfonía al Rey de Prusia, Federico Guillermo III, tal vez por los intentos que ya hemos apuntado tuvo Beethoven de trasladar su residencia á Berlín, he aquí lo que sobre ello decía su autor á su discípulo Ríes, en carta de 7 de Octubre de 1826: «Hace poco tiempo, un tal Dr. Spieker ha llevado á Berlín mi última gran *Sinfonía con coros*; está dedicada al Rey, y he tenido que escribir por mi mano la dedicatoria. Con antelación había hecho pedir á nuestro Embajador la autorización para dedicar á aquél esta obra, la cual me fué concedida. Comprometido por el Dr. Spieker, he enviado al Rey el manuscrito original, corregido de mi mano, y cuyo manuscrito debe ir á la Biblioteca Real. Me han hecho una indicación de la cruz del Aguila Roja de segunda clase: ¿qué resultará? Nada sé; jamás he buscado distinciones honoríficas de este género, y, sin embargo, en este momento, y por varias

razones, confieso que no me sería desagradable el recibirla.»

Nada he encontrado en los biógrafos de Beethoven que diga si éste fué al cabo premiado como, por lo visto, deseaba; pero, en cambio, se sabe que la *Sinfonía*, la *Misa en re*, la *Fest ouverture* y un cuarteto, fueron ofrecidos á los editores Diabelli, de Viena; Probst, de Leipsick; Schlessinger, de Berlín, y Scott, de Maguncia; que todos dudaron en aceptarlos, y que, al fin, el último compró la *Misa* y la *Sinfonía*, pagando por aquélla 400 florines, y por ésta, la *miserable miseria*, como dice Lenz, de 600, que, á decir verdad, fué el precio pedido por su autor.

No hay para qué decir que la crítica, que veía ya con malos ojos lo que ha dado en llamarse tercera manera de Beethoven, se desencadenó contra la nueva obra, ingrata tarea en que entonces y después la ayudaron no pocos maestros; díjose de ella que era «una monstruosa locura» y «los últimos destellos de un genio espirante.» *La Gaceta musical*, de Leipsik, se permitió estampar que «era una música que caminaba, no con los pies, sino con la cabeza;» que «la última frase parecía el canto de los desdichados precipitados del cielo, y diríase que los espíritus de los abismos celebraban una fiesta para regocijarse con lo que se llama la alegría de los hombres, por lo cual todo músico debía poseer la sinfonía, para saber cómo se alegraban en el infierno;» y en otro de sus artículos califica aquélla de «craso error de un maestro desligado y aislado del mundo por su sordera.» *El Harmonicón*, de Londres, en 1828, no vaciló por su parte en asentar que «los más ardientes admiradores de Beethoven, si es que les quedaba sentido común, debían deplorar con toda su alma que á aquella sinfonía se hubiese dado publicidad;» añadiendo que «los amigos que le habían aconsejado publicar obra tan absurda, eran, seguramente, los más encarnizados enemigos de su gloria.» No faltó otro crítico que, «admitiendo el arte exa-

gerado en la construcción de la obra, y reconociendo el admirable tisú de notas y de extrañas masas de sonidos que aquélla encierra,» la calificara, sin embargo, de «notable error de un maestro desviado y perdido en su camino por la dolencia que le aquejaba.» Scudo mismo, afirmando que la sinfonía en cuestión es un monumento más grandioso que verdaderamente bello, y después de hacer cumplido elogio del *adagio* y del *scherzo*, nota de obscuro el primer tiempo; considera que su concepción ha debido ser laboriosa y difícil, y á vueltas de elogios, no vacila en calificar de *pandemonium* el admirable final de la obra. También Oulibichieff, llevado tal vez de su adoración á Mozart, y sin negar el mérito á la *Sinfonia*, se vuelve contra los que considera desmesurados elogios de Berlioz; y para terminar, el mismo Mendelssohn, Spohr y Weber no mostraron gran entusiasmo, antes al contrario, por la obra que nos ocupa.

Sea que el gusto público se haya depurado ó cambiado, sea que el transcurso del tiempo haya también dado más serenidad á los ánimos y más imparcialidad á los espíritus, es lo cierto que hoy la *Sinfonia con coros* es, con sobrada justicia, aclamada unánimemente, según la frase de Berlioz, como «la más alta expresión del genio de Beethoven y el punto culminante de la música moderna;» que Wagner y el ya nombrado Lenz la consideraran como la última palabra de la música sinfónica, añadiendo, además, este último, que «de obra tan gigantesca sólo puede hablarse con un gran respeto, mezclado de temor;» que Gounod, en su carta censurando las enmiendas que Wagner había osado hacer en la instrumentación de algunos pasajes de la sinfonía de que hablamos, y que califica de irreverencia peligrosa, considera aquélla como «una obra incomparable, sublime y majestuosa,» y que, por último, y para cerrar este largo catálogo de citas, no han faltado quienes, en la exageración de su entusiasmo, consideren aquélla como «el Evangelio de la humanidad, la religión del porvenir,» y

vean «en su seno un Paraíso,» y quienes hayan calificado á Beethoven como «el Mesías de la sinfonía y el Homero de la música.»

Después de los elogios de tan respetables autoridades, confirmados hoy, como antes he apuntado, por el testimonio unánime de los amantes del divino Arte, todo cuanto pudiera decir á mis lectores parecería pálido, aparte de que, como el autor de *Los Troyanos* afirma, sería temeraria tentativa la de tratar de describir composición tan grandiosa. Pero ¿cómo no recordar siquiera á mis lectores el *allegro* con que comienza, que, á pesar de sus desmesuradas proporciones, causa al oírle sin igual encanto, y cuya admirable peroración final es una de las páginas más admirables que en música se han escrito? ¿Cómo no hacer mención del *scherzo*, acabado modelo de ritmo y de gracia? ¿Cómo pasar en silencio el *adagio cantabile*, prodigio de inspiración y de sentimiento, en el cual los dos temas (el primero de los cuales es una hermosísima y larga frase) se entrelazan sin confusión alguna, antes al contrario, con claridad asombrosa, y cuyo todo hace ver con cuánta razón se dijo, há luengos años, que *non est magnum genium sine melancholia*? ¿Cómo, en fin, no hablar de la *Oda* de Schiller, que constituye el *final*, cuyo tema, sencillo y popular, va luego desenvolviéndose con sin igual maestría, tomando colosales proporciones hasta prorrumpir en un grandioso himno, que envidiaría el mismo Hændel, á quien tanta veneración profesaba el gigantesco maestro, y que hace repetir, con H. Heine, que la música «es un presentimiento divino?» Cierto que en dicha oda las voces cantan en una tesitura alta, haciendo, si no imposible, muy difícil al menos, una perfecta interpretación; verdad también que ya de esto se quejaron la Sontag y Carolina Hunger á Beethoven, y que éste, con inquebrantable firmeza, se negó á hacer variante alguna; pero no lo es menos que á un genio cual era aquél no cabía ponerle trabas en la expresión de sus pensamientos, y

buena prueba de ello es la respuesta que dió al ya nombrado Schuppanzigh, cuando éste le hizo observar las dificultades de ejecución que encontraba en un pasaje del cuarteto en *fa* (ob. 59): «¿Creéis—le dijo,—que yo pienso en un miserable violín cuando la inspiración me brota y me impulsa á escribir?»

Por lo demás, y en cuanto á los motivos que indujerna al gran maestro á modificar de este modo la terminación de sus sinfonías, no es fácil saberlo, y todo cuanto se ha dicho, al menos que yo sepa, son conjeturas más ó menos aventuradas. De que la idea bullía en su cabeza de largo tiempo, y fué lentamente elaborada, es buena prueba la de que ya, en una composición que escribió en 1808, la *Fantasia para piano, orquesta y coro*, hizo entrar, según se ve, las voces como elemento de su composición, y lo más probable es que, pareciéndole ya insuficiente el género puramente sinfónico, tanto para expresar sus ideas, como para conmover á su auditorio, quiso unirle el poderoso elemento vocal, para dar á sus obras mayor interés dramático, si posible era, y crear un portento que, como expresa uno de sus muchos admiradores, desde el recitado de los *violoncellos* hasta la nota final, el formidable *Himno á la alegría* parece desarrollarse en un lienzo pintado por un Rubens ó un Jordaens.

Y en cuanto á si Beethoven cantó realmente á la alegría ó á la libertad, como recientemente ha dicho el ya citado Wilder, en el *Menestrel*, quédese para los eruditos. Baste sólo apuntar que ya Lenz tuvo sus dudas sobre la traducción verdadera de la palabra *Freude*, con tanto más motivo, cuanto que en su opinión, y dado el texto de la oda, Schiller «glorificó en ella á Dios en un sentimiento que es el principio de nuestra existencia, y la conciencia que el hombre tiene de su fuerza y de su genio;» que el mismo Wilder, en sus *Ultimos años de Beethoven*, ya apuntó la idea de que la palabra *Freude* (alegría) tal vez la empleara aquél para desfigurar la de *Freiheit* (libertad); y que la reciente traducción que, se-

gún hemos indicado, ha hecho él mismo de la poesía, confirma sus sospechas, que están, por cierto, más en consonancia con las ideas y las aspiraciones del hombre que, al saber la elevación de Napoleón al Imperio, borró su nombre de la *Sinfonía heroica* y hasta, se dice, sustituyó por otro el final de ella, que era el admirable canto de victoria con que acaba la *Sinfonía en do*.

Para terminar: si quisieran mis lectores saber, en suma, la síntesis de la *Novena sinfonía*, oigan á Bettina, la amiga íntima de Goethe y de Beethoven, que en una carta revela las palabras que á éste oyó, y son el resumen más completo, y más auténtico también, del ideal que perseguía y con tanto acierto realizaba en sus composiciones el solitario de Bonn. «Del hogar del entusiasmo dejó escapar la melodía; la persigo anhelante; vuela de nuevo, desaparece, se abisma en un sinnúmero de emociones diversas; la alcanzo, sin embargo, y lleno de fuego y de encanto, la cojo con delirio: nada en este mundo me separaría entonces de ella; la multiplico en un sinnúmero de modulaciones, y en el último instante mi primer pensamiento triunfa, y yo con él. Esta es la sinfonía; porque es la Música el lazo que une el espíritu á la vida de los sentidos, y la melodía, la vida sensible de la poesía.»

Y ahora, justo es enviar un entusiasta aplauso á la *Sociedad de Conciertos* y á su inteligente Director, el maestro Vázquez, por la ardua empresa que con laudable éxito han llevado á cabo de dar á conocer la importante obra objeto de este artículo. «Para ejecutar las composiciones de Beethoven, decía Hoffman, es necesario, sobre todo, comprenderlas, penetrar en su profundidad, tener la conciencia de su propia iniciación, y avanzar resueltamente en el círculo de apariciones mágicas que su poderoso encanto evoca;» y esto es lo que con constancia y fe han hecho aquéllos, consiguiendo interpretar con verdadero *amore* y acierto (ya que una ejecución del todo perfecta, diga lo que quiera Gounod, y por ejem-

plos que cite, he dicho y repito, es difícil en alto grado conseguir) la *Sinfonía* en cuestión. Por ello merecen cumplido elogio, que es extensivo á las Srtas. Espí y García Cabrero, á los Sres. Moretti y Blasco, y al cuerpo de coros, del que formaban parte las alumnas del Conservatorio, por el entusiasmo que, con la orquesta, han compartido en la ardua tarea de revelar al público madrileño el sinnúmero de bellezas de que la obra está esmaltada.

La frialdad, hasta cierto punto, con que se oyó el primer día, produjo una reacción saludable en todos los verdaderos amantes del Arte. Los profesores del Conservatorio mostraron su agradecimiento al maestro Vázquez y á la falanje música que secunda sus esfuerzos, consignando en una artística plancha de plata la fecha del día en que por vez primera se oyó en Madrid la colosal obra del gran Beethoven; y el público, después con sus ruidosos aplausos, ha rendido el debido homenaje á aquélla y á su inmortal autor.

En cuanto á mí, lector pío, inútil es decirte que he participado y me hago cómplice de tal entusiasmo. Cuando por vez primera fuí á escuchar la *Novena sinfonía*, tanto había oído de lo obscuro de ella y del laberinto de notas y de armonías que en sus páginas encerraba, que te confieso iba algo, y aun algos, prevenido. Sería sobrado pretencioso, á más de poco verdadero, decirte que todo lo oí y comprendí; pero no lo es que desde luego me abismó su grandeza é inmensidad; más tarde, en los conciertos sucesivos, pude ir admirando sus primores, no revueltos en conceptos intrincados y nebulosos, sino presentados con aquella claridad admirable que hacía definir á San Agustín la belleza *splendor ordinis*; y si me fuera lícito consignar en una frase mis impresiones sobre la gran obra en cuestión, te diría, recordando que Schlegel define la música, una arquitectura de sonidos, y la arquitectura, una música de piedras, que la *Novena sinfonía* es una catedral, cuya contemplación anonada

por su grandeza, y cuyos mil detalles artísticos van revelándose poco á poco á los ojos del viajero, cual sucede en las admirables fábricas que nuestros *maestros de obras* del siglo xv trazaron y erigieron para admiración del mundo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Abril 1882.)

XLVI

EL TEATRO REAL—LA ZARZUELA

Que unas y otras estaciones se suceden, y que unos tiempos traen otros, verdades son que el mismo Pero Grullo envidiaría conocer, de no haberlas él descubiertas, y que de seguro no cogerán de sorpresa al lector, por poco dado que sea á disquisiciones más ó menos filosóficas ó prácticas. Séame lícito, sin embargo, consignarlas aquí, ya que no por otra cosa, como inocente y cándida expansión de un alma atribulada al ver delante de sí una tan amable como insinuante carta del Director de *La Ilustración*, y como indeclinable consecuencia de ello, un fárrago de cuartillas en blanco, el tintero con la boca abierta, y unos cuantos apuntes tomados acá y allá por mi humilde persona en previsión de lo que pudiera suceder.

Como el tiempo pasado fué mejor, no es necesario acudir, ciertamente, hasta Jorge Manrique para que lo demuestre. En el momento histórico actual, digámoslo en sabio, sobran ejemplos de ello; y si no, ahí están, entre tantos otros que pudieran citarse, el pobre estudiante que deja la vida regalada y holgachona que tenía, para caer en brazos, vamos al decir, de la despiadada patrona y bajo la férula del maestro; el severo magistrado que limpia la toga del alcanfor que cuidadosamente colocó en ella, con previsión doméstica digna de elogio, su cara mitad, para evitar averías veraniegas, y que vuelve á la sempiterna tarea de *vistos* y *considerandos*; y dígalo, en fin, que éste es el *quid*, el cronista musical de *La Ilus-*

tración, que, dejando el *dolce far niente* en que feliz vivía, empieza hoy su campaña crítica, y echa este párrafo por vía de proemio, ya para reanudar sus interrumpidas relaciones con los habituales lectores de este periódico, ya como tarjeta de presentación con aquéllos con quienes por vez primera tenga que habérselas...

Y esto dicho, entremos en materia, como dicen los tantos Fr. Gerundios que por el mundo ruedan, empezando por excusar mi tardanza en comenzar la campaña; tardanza nacida, más que de la resistencia innata y constitucional, en el sentido patológico de la palabra, que la humanidad tiene á volver á los hábitos del trabajo, después de una temporada de descanso, á achaques propios de la frágil naturaleza, que me han tenido sin ánimos para coger la pluma y reanudar mis interrumpidas tareas.



A tout seigneur, tout honneur, reza un antiguo proverbio de la vecina tierra; y siguiéndole punto por punto, empecemos, lector pío, si te place, nuestra revista, hasta cierto punto retrospectiva, por el regio coliseo. Su empresa, por lo visto, escamada ó arrepentida de lo que años atrás le sucediera, no ha querido que en el que corre los artistas que ha contratado gozasen pasiva y tranquilamente de las dulzuras de la nómina, y diciendo y haciendo, ¡agua va! ó ¡cantantes van!, que para el caso es lo mismo, se ha apresurado á hacer ante el público una especie de revista de comisario de todo ó casi todo el personal con que cuenta, no dando paz á la mano hasta exhibirlo, y acudiendo para ello, sin reparar en pelillos, tanto á obras de fama inmortal é imperecedera, como á otras que el tiempo y buen gusto han relegado, con soberba justicia, á eterno y merecido olvido.

Mucho se ha dicho y se ha escrito sobre *Los Hugono-*

tes, con que, sabido es, abrió sus puertas el teatro de que hablo, y por mi parte, más de una vez he rendido á tan colosal obra el tributo de admiración que se merece; pero, á la manera que en nuestras viejas catedrales góticas, cada vez que el curioso viajero las visita de nuevo, encuentra algo grande y bello que admirar y se había escapado á sus anteriores pesquisas, así en la creación meyerbeeriana, tan rica de detalles y filigranas finísimas, cuanto más se estudia y se oye, más se admira y más se descubren bellezas sin cuento, que antes pasaron inadvertidas ó poco menos. Admirable cuadro histórico, prodigio de verdad, de inspiración y de saber profundo, *Los Hugonotes*, por mucho que el Arte avance, por distintos derroteros que tome, no envejecerán nunca; y si no escapan á esa fatal ley que á lo humano preside, por lo menos quedarán siempre como grandioso monumento del arte lírico-dramático del presente siglo. Tal vez, dice uno de tantos admiradores de Meyerbeer, esta ópera no conmueva, al oirla por vez primera, tan profundamente como *Roberto il Diavolo*; pero, observándola atentamente, estudiando con cuidado sus páginas, se ve que la distinción de la forma, la pureza de las líneas, el esplendor y brillo de la idea melódica, y la profundidad del pensamiento poético que entraña, hacen de ella una de las obras más completas y perfectas que el hombre ha producido y que al mismo sea dado crear.

Opera tan admirable, ya de antes tengo apuntado, requiere interpretación esmerada, no sólo en el conjunto, sino en los detalles, y artistas de gran valía, que pongan en relieve las bellezas que encierran sus páginas: veamos ahora si en el presente caso se ha tenido esto en cuenta, y hasta qué punto.

Espíritu crítico y descontentadizo sería el que, ante todo, no tributase sincero elogio á la Sra. Teodorini, que por vez primera ha pisado el escenario del teatro en cuestión, interpretando la enamorada Valentina, sin que recientes y gratos recuerdos, que podían serla no muy

favorables para salir airoso en su empresa, hayan amadorado el aplauso con que ha sido acogida por el público madrileño. Su voz, de timbre agradable y de mayor extensión que volumen, responde, á no dudar, á un corazón de verdadera artista, en que la pasión y el sentimiento reinan y á cada paso se revelan. Sea porque sus facultades la obliguen á reservarse algún tanto, dadas las dimensiones de la obra, no prodigando su voz hasta un momento dado; sea porque algunas de las ocasiones en que pudiera brillar, su voz no encuentra al lado el eco que de desear fuera, es lo cierto que la Sra. Teodorini no despliega su talento ni muestra todo su valer artístico hasta el admirable duo del cuarto acto, que Blaze de Bury no duda en calificar de «inspiración sublime, en la que no se sabe qué admirar más, si la expansión de la idea melódica, ó la intensidad de la forma, y que á la vez hace pensar en Mozart y en Shakespeare.» Allí se muestra en toda su plenitud el talento de la diva, como cantante y como actriz, y allí, en breve tiempo, conquistó, desde el primer día, las simpatías del público, hasta entónces un tanto reservado y frío.

Inútil fuera añadir que, con sobra de justicia, ha compartido con ella los honores del triunfo el Sr. Massini. Su voz dulcísima, su dicción irreprochable, el profundo arte que en su manera de cantar revela, y, sobre todo, el modo admirable con que en aquel sublime y *terrible momento* se encarna en el pensamiento del autor, y pone de relieve, y de mano maestra, la horrible lucha de que es presa el corazón del enamorado Raoul, entre la pasión y el deber, merecerán siempre entusiastas plácemes.

Y bien quisiera, lector amado, prodigarlos también á los demás artistas que en *Los Hugonotes* tomaron parte; pero has de permitirme que, respecto á ellos, sea algún tanto reservado y guarde mi juicio, variando un poco una frase de la curia, «á más óperas,» para evitar el caer en lamentables equivocaciones. Por esto, después de consignar que la Srta. Borghi interpreta discretamente y de

un modo digno de elogio el gentil pajecillo Urbano; que el Sr. Pandolfini, cuyas facultades van, por desgracia, caminando lentamente hacia el ocaso, dió, una vez más, clara muestra de que es un buen artista; que el bajo señor Nanetti ha acometido en la ocasión que nos ocupa una empresa superior á sus fuerzas, sobre todo teniendo que luchar con tradiciones y recuerdos que, á la verdad, no ha conseguido borrar, y que el barítono Sr. Dufrich, trasplantado, según parece, de la escena francesa á la italiana, no ha mostrado, hasta ahora, reunir (al menos en el grado que fuera de desear) á su voz, de buena calidad, todo aquel conjunto de condiciones necesarias para brillar entre los primeros; consignano, repito, todo esto, á reserva de rectificar, si necesario fuese, ¡y ojalá lo sea! injusticia notoria sería no hacer todo el elogio que se merece del excelente cuerpo de coros con que hoy cuenta el regio coliseo, y que, por el número y calidad de las voces, por lo bien ensayado que está, y de ello son prueba el *rataplán*, la *disputa* (que por vez primera, bien puede decirse, se ha oído este año, y que en tiempos anteriores era una algarabía y un sálvese quien pueda, que daba grima el oír) y la *conjuración*, merece aplauso, que no escatimaré á la orquesta, si, por las muestras que ha empezado á dar, parece querer volver á restaurar su antigua y bien merecida fama.



Donizzetti, dice Scudo, será colocado en la historia del Arte después de Rossini, de quien ha sido el más brillante discípulo, y su nombre vivirá en la posteridad por su obra maestra, *Lucia di Lammermoor*, una de las más encantadoras partituras de nuestro siglo. Para caracterizar, añade, á la vez la nobleza de su carácter y la ternura de su talento, bastaría escribir al pie de su retrato estas palabras del aria final de la ópera en cuestión: *O bell alma innamorata*. Consignano, por nuestra par-

te, que el discípulo no se limitó á imitar pura y simplemente al maestro, como de lo dicho pudiera deducirse, sino que, desde *Anna Bolena*, adquirió una individualidad propia, que se hizo resaltar más en la ópera antes mencionada; y omitiendo los elogios de ella, que de todo punto hace innecesarios y ociosos la fama universal que goza en el mundo músico, digamos al lector que no lo supiere que la patética elegía del cisne de Bergamo ha sido la escogida por la Sra. Sembrich para hacer su aparición en el regio coliseo.

Precedida de gran renombre; tenida, allende el Pirineo, como una de las estrellas de más brillo en el mundo músico, y hasta considerada por algunos como rival de la Patti, cuyas huellas sigue, al parecer, con no dudosa fortuna, la Sra. Sembrich era esperada con impaciencia por nuestro público, deseoso de apreciar por sí propio la verdad que hubiera en los elogios que de ella había oído. Y en verdad que los ha justificado completamente, mostrando ser de la raza de las grandes artistas, bien escasas hoy, por desgracia, que tanto han contribuído á inmortalizar las más bellas producciones de la escuela italiana. Dotada de una voz de timbre argentino, de gran extensión y agilidad; maestra consumada en la manera de emitirla; iniciada en los recónditos secretos del *bel canto*, tan tenidos en menos en los presentes tiempos; sentida, apasionada en su manera de decir, la Sra. Sembrich es merecedora de la fama y del aplauso de que goza. Buena prueba de ello ha sido la misma *Lucía*, en la que, doloroso es decirlo, con nadie ha podido compartir sus triunfos, siendo verdadera voz en desierto (de telón para adentro, se entiende), que ha conquistado lauros, cuando los demás artistas que con ella compartían la tarea de interpretar la poética y apasionada obra de Donizetti, y de los que haremos caso omiso para no rodear de sombras el cuadro, conducían la partitura, no ciertamente á puerto de salvación, sino á seguro naufragio. De aquí que el público pasara en silencio el hermoso duo con el

tenor Lestellier, y el admirable concertante del segundo acto, guardando todo el entusiasmo que había mostrado á la *diva* en la cavatina de salida, hasta el aria de la locura, en que aquélla dió clara muestra de todo su mucho valer. Sentida, apasionada en el *larghetto*, al llegar la fermata la cantante hizo olvidar por completo á la actriz: lanzó notas de una afinación y limpieza incomparables; hizo gala de la agilidad de su garganta en detalles de buen gusto, mostrando su manera irreprochable de vocalizar, y en la especie de lucha que con la flauta sostuvo, triunfó y anonadó á su rival. Una explosión de aplausos fué, por decirlo así, el último acorde; aplausos que se renovaron al acabar el *allegro* con que puede decirse que, en los tiempos que corren, concluye la ópera, dado que bueno es, por ahora al menos, hacer caso omiso de la interpretación, no muy feliz, que ha tenido la hermosa página con que Donizzetti dió cima á su inspirada y poética partitura.



Perdonen mis lectores si al hablar de la Sra. Sembrich y hacer de ella el elogio que, en justicia, se merece, me haya fijado solamente en la *Lucia* y hecho caso omiso de la *Traviata*, en que tanto ella como el tenor Massini han conquistado nuevos lauros. Antipática á mis ojos en grado superlativo, paréceme la tal obra una exposición harto desnuda de una llaga social, que más valdría ocultar que no rodear de una atmósfera que la poetice y enaltezca, y un verdadero curso de clínica puesto en escena, en que el divino Arte se contagia de la abyección del libro, siendo empresa vana, salvo dos ó tres momentos felices, buscar inspiración y sentimiento en el fárrago de hojas que componen la partitura: de aquí el olvido en que ha caído, á pesar del apogeo á que el mal gusto de otros tiempos la elevara.

Y si razones de buen gusto me hacen callar sobre este

punto, motivos de prudencia, ya de antes apuntados, me obligan á dejar para mejor ocasión y con más copia de datos el formar juicio, tal como me lo dicte mi leal saber y entender, del tenor Sr. Giannini, que si bien tuvo la mala suerte de presentarse por vez primera y en una sola y tempestuosa representación de *Il Trovatore*, logró más tarde hacerse aplaudir en *L'Ebreá*; de la Srta. Gini, que en esta última ópera conquistó aplausos, y del bajo Rapp, cuya elevada estatura hacía decir á un discreto poeta que era preciso mirarle con los anteojos puestos del revés, y cuya voz, de buena calidad y extensión, maneja con gusto y maestría.

* * *

El tiempo me apremia, lector pío, y por ello me has de permitir que sólo de pasada mencione los demás teatros en que al divino Arte se rinde culto; bien es verdad que del uno, lo que como nuevo pudiera contarte, sabido de sobra lo tienes, y del otro, por loable que sea la empresa, que lo es, de exhumar las pasadas glorias de su repertorio, no ofrece tampoco el atractivo de la novedad.

En la Alhambra, *Bocaccio* y *Donna Juanita*, de Supé, han sido la *great attraction* de su campaña teatral, en la que ha sido punto negro, no pequeño, *Cesarina*, que vivió y murió en una sola noche. En cuanto á *Donna Juanita*, pues que la otra de las óperas mencionadas de memoria la sabrán gran parte de mis lectores, el libro es el conjunto más armónico y perfecto de insulseces que es dado imaginar; bien que, en cambio, la verdad histórica y el color local lo compensan todo. En efecto: á cualquiera, por poco conocedor que sea de las cosas de nuestra tierra, que se le hable del alcalde de San Sebastián, D. Pomponio; de la mujer de éste, Olimpia, nombres españoles por todos cuatro costados, como puede verse, y del guipuzcoano Riego, el Evangelista, mote que huele á *turrís eburnea*, que no hay más que pedir, com-

prenderá que el asunto es vascongado, que la acción pasa cuando aquella ciudad fué sitiada en el pasado siglo, y, sobre todo, que los extranjeros, cuando se ponen á hablar y escribir de nuestra amada patria, la patria de *Piquillo Aliaga*, como reza el título de una conocida novela de allende el Pirineo, muestran de ella unos conocimientos que no envidiaría para sus exámenes ni el mismo Joaquinito Rodajas, el héroe de la conocida comedia *El maestro de escuela*. Y si imposible parece tejer más absurdos y tonterías, que éste es su nombre, en menos tiempo, más lo es aún que sobre tal trama haya escrito Suppé una música encantadora, alegre, juguetona, llena de frescura y de verdadera *vis cómica*, como lo es, sobre todo, la del acto segundo, con su ruidoso final, lleno de animación y de vida.

La Zarzuela, vestida de limpio y con un personal escogido de artistas, en lo que es posible, ha hecho oír á sus abonados *El dominó azul*, *Mis dos mujeres* y *El Relámpago*, bellísimas partituras de su edad de oro, y *La Tempestad*, que el pasado año alcanzó gran éxito. Por lo que se dice, piénsase allí continuar resucitando las obras mejores de los buenos tiempos, tarea digna de elogio, y que aún mayor merecería si con ellas alternasen nuevas producciones de Arrieta, de Barbieri, cuyo silencio sólo la falta de buenos libros hace excusable, y del autor de *Música clásica*, amén del contingente que otros maestros pudieran aportar.

Y basta por hoy. A la manera que el comensal que tardíamente llega á casa de su anfitrión, engulle plato tras plato á fin de ponerse lo antes posible al nivel gastronómico de sus compañeros de mesa; así, pío lector, me ha sucedido al escribir á vuela-pluma, apremiado por el tiempo, por la inexorable voz del regente de la imprenta y, sobre todo, por la suma de noticias que había de abrazar, el presente artículo. Suple con la benevolencia, que el calificativo que me mereces es de suponer piadosamente en tí, las omisiones y faltas en que haya incurri-

do, y cuenta con que ya en franquía, saldadas las cuentas con lo pasado, te tendré al corriente de cuanto de nuevo ocurra *intra muros* tocante á música y merezca la pena de contarse. Ocasiones no han de faltar para ello, según cuentan; y hasta que lleguen, pásalo bien y que el cielo te sea propicio.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Octubre 1882.)

XLVII

LOS CANTANTES DEL TEATRO REAL—POPPER Y SAURET— LOS TEATROS DE ZARZUELA

Marcela Sembrich ha sido, á no dudar, en el corto tiempo que ha vivido entre nosotros, la niña mimada de los madrileños. Díganlo si no la lluvia de flores que inundó el escenario del regio coliseo el día que ha dado el adiós á aquéllos, y los entusiastas aplausos con que ha sido despedida; aplausos que no pueden menos de ser gratos á una artista de corazón como ella, y que hacen creer que, aun descontando la parte de hipérbolo y galantería que en ello haya, la *diva* no estaba del todo fuera de verdad al decir, como última palabra, en la canción española que cantó aquella noche:

Si yo no me largo pronto,
Me voy á morir aquí
De la penilla que siento
Al marcharme de Madrid.

Justo es decirlo: en esta tierra de las exageraciones y de los entusiasmos poco ó nada razonados, la acogida hecha á la Sembrich ha sido justificada y merecida. La Ofelia del *Amleto*; la difícil y raras veces bien interpretada aria de *Pamina*, en el *Flauto mágico*; la de *Amina* en *La Sonnambula*, y varios *lieder* alemanes de pura raza, que han tenido en la Sembrich una habilísima intérprete, y la hemos oído después de escrita la anterior revista, no han hecho más que confirmarnos en la favorable opinión

que de ella émitimos, y justificar una vez más la fama que, á pesar de su aún corta carrera artística, goza ya en el mundo musical.

Dice Guy de Charnacé, en su biografía de la Nilsson, que después de aquel día de Septiembre del año 1792, en que Aloisia Weber, radiante del amor que inspiraba al autor del *Flauto mágico*, subía á las nubes en el romántico papel de Reina de la noche, no se había vuelto á oír aquella celeste armonía, hasta que un siglo después de la sublime creación de un genio sin igual, los dioses nos habían enviado otra Aloisia para enseñarnos la visión concebida en la mente de Mozart, y añade: «La visión fué corta; pero con aquellas notas inaccesibles á las voces ordinarias; aquellos *fa* sobregudos, repetidos de una manera estridente; aquellos *staccati* dados con tan segura entonación y de una vibración singular, sentí penetrar en mi alma el sentido misterioso de aquella creación eminentemente germánica » Otro tanto, casi, pudiéramos decir nosotros, á pesar del largo tiempo transcurrido desde que oímos en el teatro Lírico de París á la Nilsson en la admirable obra de que vamos hablando; los años no habían borrado la impresión que en nuestra alma produjo la ópera de Mozart, en la que no sin razón se ha dicho por un respetable crítico: «Se siente la fe y el amor, y se respira desde la primera nota hasta la última un sentimiento de mansedumbre infinita y de tranquilidad celestial;» ni el encanto que nos produjo aquella admirable artista había desaparecido, y considerábamos harto difícil volver á gozar de tal deleite, cuando la Sembrich, primero en la aristocrática mansión de los Condes de Velle, y luego en el teatro, nos le ha causado; y sin que por esto se entienda que, á nuestro juicio, llegue aún á lo más sublime del Arte, á cuya cúspide se elevaba, en sus buenos tiempos y en la obra de que vamos hablando, la cantante sueca, bien puede decirse, sin embargo, de aquélla lo que de ésta escribía Blaze de Bury: «Verdadera hija del Norte, ha comprendido la idea del maestro, y si

su voz aguda escala al cielo, es por maldecir desde lo más alto como un Titán, saliendo de su boca las notas como víboras de fuego, y asomando en sus labios la burlesca risa de Hécate;» ó sin tantas mitologías, que la Sembrich siente y comprende la divina música de Mozart, y que á la agilidad maravillosa de su garganta y á su segura entonación, reúne todo el saber que es necesario para dar á aquélla todo el perfume de inspiración y de ciencia que en sus páginas encierra.

Y perdónenos el lector, que tal vez nuestro amor á lo clásico, ó, hablando más claro, á lo verdaderamente bello y bueno, nos haya hecho detener más de lo que en la ocasión presente debiéramos, al hablar tan sólo de un trozo del *Flauto mágico*, ópera de la que, no por un acceso de pueril entusiasmo, se ha dicho que, al escribirla, «prestó Mozart un servicio imperecedero á la humanidad, mereciendo que todos aquéllos á quienes el Arte apasiona y moraliza, bendijesen su nombre á través de los siglos;» y conseguida la venia, y después de decir que el aria de *La Sonnambula* ha sido magistralmente cantada por la diva en cuestión, consignemos el triunfo que ha obtenido ahora por vez primera, según creemos, interpretando la ideal Ofelia, en el *Amleto*, que parece ha estudiado bajo la dirección y consejos del mismo Ambrosio Thomas. Ya en *La Ilustración* hemos escrito nuestro parecer sobre la ópera que acabamos de mencionar, y no hay para qué repetirlo ahora, sobre todo punto por punto. Baste decir, puesto que en nada hemos rectificado aquél, que si, examinado el *Amleto* en todos sus detalles, se encuentran trozos delicadísimos; si en su instrumentación se ve siempre la mano del maestro consumado, y si en toda la obra se refleja el talento innegable del que la escribió, lo cierto es que, examinada en su conjunto, la ópera resulta lánguida, monótona y pesada, sin que la inspiración, que sólo existe en el verdadero genio, brille más que de tarde en tarde y á cortísimos intervalos. Esto dicho, es innegable que la página más

brillante de la partitura es el cuarto acto, que, en la ocasión de que vamos hablando, ha servido á la Sembrich para añadir un lauro más á su corona de artista. Aquellos gritos de dolor mezclados con la risa; aquella transición brusca de la alegría á la tristeza por que pasa la pobre loca; aquella melodía de sabor escandinavo, y, por último, aquella canturria, á cuyo son se echa la mísera Ofelia sobre el agua con la confianza del niño que se duerme, han sido interpretados por ella de un modo admirable, y por el que injusticia notoria sería cercenar el menor elogio.

Y ya que del *Amleto* hablamos (ópera que, en su conjunto, ha sido, en el tiempo que vamos relatando, en unión de *La Africana*, las dos victorias que, á vuelta de otros desastres, puede contar la empresa del regio teatro en sus anales), justo es hacer mención del barítono señor Lherie, que en ella se ha presentado por vez primera ante el público madrileño. Si su nombre no lo indicara ya, bastaría el oírle cantar el idioma del Tasso para averiguar su origen, defecto, si tal pudiera llamarse, que compensa con las dotes de buen actor que le adornan, y á veces le llevan demasiado lejos; con la expresión que da á lo que canta, el arte que muestra, y hasta con su voz, que, si no de gran volumen, y más brillante en los puntos altos que en los bajos (lo cual tiene fácil explicación sabiendo que hasta muy recientes tiempos ha sido tenor), es de buen timbre y de buena calidad.

Y ya que estamos en el capítulo de elogios, no hemos de escasearlos á la Sra. Teodorini y al tenor Massini por la manera con que han interpretado la última creación de Meyerbeer, por más que de ambos artistas sepan ya nuestros lectores el merecido aprecio en que los tenemos. Pocas veces, y en momentos dados, en ninguna, se ha oído *La Africana* tan bien y se han podido apreciar mejor sus innumerables bellezas, como ahora. El contraste de pasiones que luchan en el corazón de la pobre Selika y concluyen por destrozarle, tuvieron una felicísima in-

térprete en la artista de que vamos hablando; y en cuanto á Massini, su dicción irreprochable, su manera de sentir y de expresar, y las dotes de gran cantante que á cada paso revela, hacen de él un Vasco de Gama como pocos, conquistando ambos merecidos aplausos, de que fué partícipe también, y con justicia, la Srta. Gini, en quien ya de antes hemos reconocido, y con gusto lo repetimos, grandes cualidades, y augurado un porvenir no lejano de triunfos en el arte lírico-dramático.

Pero no todo ha de ser plácemes; éste es un mundo de contrastes, en que van turnando, más ó menos pacíficamente, la alegría y el dolor, y de esta ley no han tratado de excusarse los que rigen y gobiernan el Teatro Real, llevados, tal vez, de la idea de que no hay cuadro bueno sin sombras, ó de que, pensando más prosáicamente, perdiz á diario concluye por empalagar. Por eso, sin duda, han sido puntos negros, y tan negros algunos de ellos, en la campaña artística que vamos relatando, *El Profeta*, *L'Ebrea* y *El Trovador*, á pesar de los remiendos echados á estos dos últimos. Pocas palabras diremos, porque no muchas se merece la manera como han sido ejecutadas estas obras; pero por lo mismo que no somos de los que escasean elogios cuando son merecidos y justos, por lo mismo creemos que tenemos el derecho de censurar, y no con sobra de blandura, cuando llegue el caso. *El Profeta*, de Meyerbeer, como todas las grandes creaciones del inmortal berlinés, merece ser tratado, lo hemos dicho repetidas veces, con respeto, estudiado con cuidado é interpretado con *amore*. Nada de esto se ha hecho en la ocasión de que hablamos: ni un solo artista de los que le han cantado, ninguno, absolutamente ninguno de los que en él han tomado parte, merecen una frase benévola; y ¡parece imposible! del naufragio total de que ha sido víctima la hermosa ópera meyerbeeriana, los únicos inocentes han sido los pobres sacristancillos de la catedral de Munster; los demás, más ó menos, si del atentado musical cometido se formara sumaria, resulta-

rían, á no dudar, complicados. Algo de esto ha pasado con *L'Ebreá*, ópera que, no hay que cansarse, no es del gusto de nuestro público, y por lo cual nos guardaremos bien de censurarle, y con *El Trovador*, por más que en ella se presentara la Srta. Mei, que ha conseguido tomar revancha en *La Favorita*, bien que su voz, no enteramente de contralto, de buena calidad y volumen en las notas medias y altas, no estuviese del todo bien adaptada á la *tessitura* en que aquélla está escrita. De hermosa presencia, y revelando buena escuela en su manera de decir, siente lo que canta, que no es poco, y es una adquisición para nuestro teatro. Aplaudida en esta última ópera, compartió sus triunfos con Massini, que dijo como hace muchos tiempos no habíamos oído el dramático recitado que precede al final del acto tercero, y obtuvo en la conocidísima romanza del último una ovación merecida, que hubiera sido mayor de no haber introducido en la cadencia final una fermata de dudoso gusto y nada en armonía con la letra ni con la música de aquella inspirada página.



Por último, pecado indisculpable sería cerrar este capítulo sin hacer especialísima mención de dos artistas de indisputable mérito que se han oído en Madrid desde que escribimos el anterior artículo: el *violoncellista* Popper y el violinista Sauret. Es el primero un artista tan original como notable, que domina, cual pocos, el instrumento que tiene en sus manos, y obtiene de él sonidos dulcísimos y efectos que sorprenden aun á los más avezados en el Arte; no sabiéndose qué admirar más, si lo prodigioso de la ejecución, si la afinación irreprochable que tiene, aun en los pasos más difíciles, ó si la originalidad de las composiciones que ejecuta, y en las que se ven aunados la inspiración y el talento. A la manera de Rubinstein en el piano, los meticulosos podrían hallarle, á

veces, defectos de escuela; pero en esos mismos defectos, dado que lo fueran, se ve impreso el sello del genio, que se impone á todas las reglas, rompe barreras que para él son inútiles, y crea lo bello por encima de todos los preceptos de escuela. *La Danza de las Elfes*, la *Fantasia cosaca*, obras las dos originalísimas, y composición del notable artista de que hablamos, entre otras que pudiéramos citar, bastan, por la manera con que están escritas y el modo magistral con que han sido interpretadas, para considerar á Popper como un astro de primera magnitud en el mundo musical.

De grande importancia asimismo, aunque no á la misma altura, es el violinista Sauret, que dedicado, al revés de su compañero, á interpretar más lo ajeno que lo propio, ha obtenido también grandes aplausos, tanto en el *Concierto en la*, de Vieuxtemps, como en los *Aires húngaros y rusos*, de Ernst y Wieniawski, y en una *Mazurca* de este último autor. Su ejecución correcta, limpia y elegante; su afinación inmejorable, y el buen gusto con que interpreta las obras, merecen todo elogio y le hacen digno del renombre que le precedía á su llegada por estos mundos.

*
* *

Y aquí demos punto, que algo hemos de decir de los teatros en que se canta en nuestro idioma, y la música que se oye es, ó debiera ser, siempre, ó casi siempre, de maestros españoles.

En este punto, merece preferente lugar la Zarzuela, en la que, al cabo de no pocos años, se ha vuelto á oír *El Planeta Venus*, arreglo que, con la maestría y el buen gusto literario que tanto le distinguían, hizo el inolvidable Ventura de la Vega del *Caballo de bronce*, de Scribe, y puso en música el maestro Arrieta. La verdad exige que digamos que, á pesar de la buena estrella que por entonces presidía á nuestros zarzuelistas, y del mé-

rito del poeta y del músico, la obra no alcanzó por entonces, ni con mucho, el ruidoso éxito que otras de los mismos autores: práctico, de sobra entendido en cuanto al teatro se refería, y de exquisito gusto literario, el uno, y en el apogeo de su inspiración el otro. Esto mismo ha sucedido ahora, á pesar del esmero con que la obra se ha puesto en escena; de la interpretación acertada, en cuanto es posible, por parte de las Sras. Cortés y Franco de Salas, y los Sres. Berges, Orejón y Arcos, y el coro de las alumnas del Conservatorio, y de la inteligente dirección del maestro Vázquez, en quien se ha visto el *amore* con que miraba la obra de que hablamos. Cuál sea la causa, no nos parece difícil averiguarla; el argumento es sobradamente cándido, sobre todo para el público de nuestros tiempos, educado, ó mal educado, mejor dicho, con manjares literarios harto más fuertes é indigestos, y el interés no se despierta á pesar de los bellísimos versos con que el hábil traductor embelleció la obra; y en cuanto á la música, después de reconocer que hay trozos de verdadera belleza, parécenos que aun éstos pueden compararse á aquellos encajes de Flandes, cuyo mérito no se aprecia á primera vista, y menos por los no entendidos, y que, sin embargo, son de verdadero valor. La falta, además, de situaciones de verdadero interés, debió por entonces influir también en el ánimo del maestro, y de aquí el que no haya una nota saliente é inspirada, un trozo musical de los que, en un momento dado, fascinan y arrebatan á los espectadores y les hacen prorrumper en un espontáneo y nutrido aplauso.

Elogio merece, sin embargo, por esta resurrección el Sr. Arderús, que no con palabras, sino con obras, dice el *mea culpa* de sus extravíos bufos de otros tiempos, y ¡ojalá! en bien del Arte, que su conducta tuviera más imitadores, lo que, por desgracia, no sucede; y si no, la prueba al canto.

De Scribe y Ventura de la Vega á Durú, Chivot y sus incógnitos traductores, hay más distancia que de un peso

duro de plata de buena ley y recién acuñado á otro relleno de plomo, porque éste siquiera guarda las formas, las que, de seguro, no se guardan en *La Mascota*, palabra que, si no es castellana, cuenta será de la Academia el irritarse y ponerla el veto, mientras tanto que produce ópimos frutos á los empresarios del teatro de la Plaza del Rey, sitio, entre paréntesis, en donde, aun cuando á primera vista no parezca ser donde se cultive con más esmero y fructifique la virtud *mascotal* (son palabras de la zarzuela), se siente, como en pocas partes, el benéfico influjo de ella, á juzgar por la buena fortuna que ha presidido allí siempre, y que, por las trazas, no tiene ánimos al presente de mudar de bisiesto. De aquí el que aquéllos, con sobra de razón, puedan entonar mejor que nadie lo que canta el coro casi al principiar la obra:

Feliz aquél que el cielo dota
De una *Mascota*,

lo cual, si no es verso ni cosa que se lo parezca, tampoco se entiende, por el pronto al menos, y váyase lo uno por lo otro.

Pero no murmuremos, y expongamos de la mejor manera que nos sea posible á los lectores de *La Ilustración* que no la hayan visto ú oído hablar de ella, lo que es *La Mascota*, procurando andar con tiento al hacerlo, que el asunto es harto escurridizo y delicado.

Ante todo, consignemos que los traductores de la opereta francesa, como Alejandro, no han reparado en pelillos, y cortando por lo sano, han hecho española, *mutandis, mutandis*, la palabra *Mascotte*, sin hacerse por ello dignos de la pesetilla que los inmortales de la calle de Valverde propinan á cada descubridor que les aporta algún contingente á su *Diccionario*, pero embolsando no pocas con las pingües ganancias que la tal obra les va rindiendo; y oros son triunfos, y el que quiera idioma castizo, que lo busque por otra parte. Puestos bajo este

pie, se cae de su peso que en la opereta en cuestión se habla de la *mascotería*, y, como va dicho, de la virtud *mascotal*, y á este propósito se sientan algunos aforismos, que de todo tienen menos de chistes de buena ley, y que, por nuestra parte, nos guardaremos bien de aclarar, y menos de comentar y poner escolios, temerosos de que el remedio sea peor que la enfermedad.

Pero si la lengua española y la Gramática no salen bien libradas, y la versificación es pedestre, bien pueden darse por contentas viendo la suerte que *La Mascota* depara al buen sentido y á la moral, dado que de lo uno y de lo otro exista allí algo, siquiera sea en proporciones homeopáticas. Allí se ve un campesino á quien todo le sale mal; un príncipe Piombino, que no pone mano en cosa alguna que no le salga al revés de sus deseos; una hija de éste, tan recogida y tímida, que á las primeras de cambio le dice á un pastor que por allí anda, que «siente una verdadera debilidad por él,» y, sobre todo, una pastorcita criada al aire libre, que es *mascota*, ó como si dijéramos, pájaro de buen agüero allí donde mora, ó más claro, para aquél que la posee *licitis et honestis*.

Regalada como un pavo de Navidad al campesino, y acaparada en seguida por el susodicho Príncipe, sobre los cuales la fortuna desde entonces derrama á manos llenas sus tesoros, es guardada por ambos como oro en paño, y en especial de las asechanzas del pastor, que la quiere con buen fin, y es correspondido, dando estós amores unos sustos, que no son para contados, al tal Príncipe y su *alter ego*, hasta que por fin y postre se casan, con lo cual se acaba la opereta, la *mascotería*, y no decimos la paciencia del oyente de buena fe, porque ésta de mucho tiempo antes que caiga el telón está consumida y gastada.

Por estos detalles se habrán hecho cargo nuestros lectores de que el libro de *La Mascota* va por el mismo derrotero que el de todas ó casi todas las operetas que puso en boga la música de Offembach: lastimoso engendro del

género bufo, cancanesco y de pésimo gusto literario, no se sabe qué censurar más en él, si el fondo ó la forma, dada la perfecta armonía que uno y otra guardan entre sí; siendo de lamentar que una música ligera, retozona, y á veces, y sólo á veces, original, haya venido á encubrir con ropaje brillante la burda trama del libro, bien que á muy poco se ve que, hastiada y tal vez avergonzada, la musa del maestro Edmundo Audran va, conforme avanza la obra, declarándose en retirada, hasta caer lo que allí se oye en lo vulgar y trivial; pecado de que no la salva la siempre discreta y entendida instrumentación que tiene, y que, por lo visto, es gracia *gratis data* á todos los compositores de allende el Pirineo.

Es verdad que á lo dicho contribuye, y no poco, el pie forzado con que toda la partitura está escrita; pues no es posible que haya compositor que, como en ella sucede, sin perdonar las pocas situaciones algo tristes ó relativamente apasionadas, escriba valeses, polkas y música de rigodón á todo pastó, ni oyente que las resista con paciencia y á pie firme duranté tres horas seguidas, hasta el punto de que lo que verdaderamente cause sorpresa sea el ver salir del teatro al espectador á paso regular, y no dando zapatetas cancanescas, á descansar á su casa de las tiernas y por demás ascéticas emociones de que ha sido víctima aquella noche.

La opereta, por lo demás, ha sido bastante bien presentada. La Sra. Montañés y los Sres. Ripoll y Tormo merecen especial mención, y los demás actores que en ella toman parte, así como los coros y la orquesta, cumplen con su cometido. Y lo que es doloroso decirlo, *La Mascota*, por las muestras, seguirá por largo tiempo figurando en los carteles del teatro de la Plaza del Rey: la razón de ello... queda á cargo del pío lector averiguarla y hacer el comentario que le plazca.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Noviembre 1882.)

XLVIII

EL PIANISTA PLANTÉ.—EL JESÚS DE NAZARETH, de Gounod.

En un curioso libro que un discreto crítico de allende los Pirineos escribió hace algunos años, léese un extenso capítulo dedicado á la numerosa falanxe de pianistas que por el mundo andan, haciendo de ellos una clasificación tan curiosa como atinada. Distingue el escritor á que me refiero, el pianista compositor; el pianista que no compone; el pianista sin agilidad en los dedos; el pianista que ejecuta (en la buena acepción de la palabra, se entiende) del que no ejecuta; el pianista de bailes, y, por último, el aficionado; y después de lamentar lo raro que va haciéndose el encontrar un *virtuoso*, verdadero compositor, se fija en aquéllos que teniendo la modestia, no común por cierto, de reconocer que Dios no les ha concedido el genio y la inspiración, tan necesarios para serlo, se entregan en alma y dedos al servicio, no de un compositor y de una escuela determinada, sino al de todos los compositores de todas las escuelas, y cuyas obras merecen ser interpretadas y oídas. Sin los pianistas de esta categoría, dícese en el libro á que aludo, las obras de los maestros morirían con ellos, al paso que, gracias al esfuerzo que emplean y al incesante y concienzudo estudio que á las mismas dedican, consiguen perpetuarlas, haciéndoles, en cambio, más aptos para comprender y apreciar las bellezas del Arte, al punto que su corazón, bien servido por sus dedos, esté siempre preparado para recibir las impresiones del sentimiento musical y tradu-

cirlas. Y he aquí, á mi juicio, el retrato más acabado y perfecto que pudiera hacerse del notable pianista Francisco Planté, de quien los madrileños no han hecho el caso que se merece en su rápida aparición por la coronada villa en los pasados días.

Planté, en efecto, no es compositor, que yo sepa al menos, ni presumo que á tal nombre aspire, cuando, tanto en el concierto del teatro Español, como en la sesión musical que dió en casa del conocido editor Zozaya, no ha ejecutado ninguna obra suya, excepción hecha de la discreta y elegante transcripción del *minuetto* de Bocherini, en el cual dicho se está que lo principal es de este insigne y malaventurado maestro, y lo accesorio del artista en cuestión, y la *Serenata de Mephisto*, de Berlioz, en la que lo propio sucede. En cambio, sin acudir á procedimientos de esos que arrebatan á un auditorio ignorante; observando con sagrado respeto lo que los maestros han escrito, procura y consigue apoderarse de sus ideas, y hacer resaltar las bellezas de que están esmaltadas sus obras con una delicadeza inmejorable y una corrección desesperante para el que poco ó mucho conozca el mecanismo del piano. Así ha interpretado tan magistralmente la encantadora y original música del poeta del piano, como no recuerdo quién llamaba á Chopin, sin que, por cierto, su apostura revelase las inmensas dificultades de que está erizada, sobre todo, la *Polonesa en la bemol*, como las fantásticas obras de Weber, y hecho sentir la melancolía y la distinción de que está impregnado el *Capricho* de Mendelssohn, ó vencido con maestría incomparable las diabólicas dificultades del *Vals capricho* de Rubinstein, de la *Rapsodia* de Listz, y, sobre todo, de la *Melodía húngara*, de este mismo autor, verdadero prodigio de ejecución, y que confieso que, aun concediendo todos los años de estudio que se quiera á los pianistas que deseen acometer la obra de dominarla, y hasta el punto que Planté lo hace, bien puede aplicárseles, sin temor de equivocarse, aquello de

pauci vero electi, porque bien pocos serán los que lo consigan.

En suma (y cuéntese que, al hablar de Planté, tan sólo puedo referirme al concierto, dado que la muerte de un cariñoso y respetable amigo, honra del Arte y de su patria, y de quien he de hablar á su tiempo á mis lectores, me impidió acudir á casa de Zozaya), es un pianista de ejecución admirable; de corrección y pureza incomparables; conocedor del piano como pocos, y al que arranca sonidos y timbres á que no estamos acostumbrados el común de los mortales; con mano izquierda que iguala ó supera á la derecha, y un maestro, en fin, que domina y arrolla las dificultades como á poquísimos les será dado hacerlo.

Pero—dirán mis lectores—¿Planté es un artista perfecto en toda la extensión de la palabra? Algo le falta, á mis ojos, para serlo, á pesar de la grande y merecida fama que en el mundo musical goza, y ese algo es un alma y un corazón á la altura y de la fuerza de su innegable talento. En la manera como observa los matices, hasta los más delicados, se ve el efecto de la reflexión y la completa observancia de las leyes del buen gusto; pero rara vez esos arranques que en momentos dados nacen del sentimiento que domina el alma y son superiores á todos los preceptos de la estética y á todas las reglas de los maestros.

Decía Sebastián Bach en el prefacio que escribió á una de sus obras: «Es una preocupación creer que el arte de tocar el clave consista en la dificultad vencida... Yo creo que en el arte de tocar el clave, como cualquier otro instrumento, debe unirse la claridad y elegancia del gusto francés al encanto del canto italiano.» Yo creo lo propio, y perdóneseme esta gerundiada, que el célebre maestro de Eisenach; y aun á riesgo de merecer el anatema de aquellos ultra-clásicos que entienden por respeto á los autores interpretar sus obras con severa y escrupulosa rigidez (como si la música de Beethoven, la de Mozart y

la del mismo Haydn no estuviesen llenas de pasión y de sentimiento), diré á mis lectores que, entre el pianista que ejecuta con una precisión y claridad irreprochables, y al cual, en punto á mecanismo, no es posible señalar la más pequeña falta, y otro que, menos cuidadoso, en un momento dado revele, en su manera de decir, corazón y alma, no vacilo: dejo al primero que haga las delicias de los apasionados de la gimnasia del piano, y acepto el segundo, perdonándole los lapsus y faltas ortográficas que cometa.

En suma, y pidiendo á mis lectores me perdonen esta digresión hasta cierto punto, á tener un poco más de corazón y de sentimiento, Planté sería á mis ojos el bello ideal del pianista.

Y dicho esto, y para cumplir nuestra misión de cronistas, sólo añadiremos que el Círculo de la Unión Católica ha comenzado una serie de sesiones musicales que, á juzgar por lo que dicen se proyecta, han de ser interesantes. En la que hasta ahora ha celebrado tomó parte el sexteto dirigido por el maestro González Martínez, mereciendo elogios la manera como interpretó, entre otras obras, el *Jesús Nazareno*, de Gounod; el *largo* del *quinteto* en *la* de Mozart, y el *andante* de la cuarta sinfonía de Mendelssohn; y aun cuando no figuraba en el programa la Srta. De Bengoechea, cuyo mérito como hábil pianista y discreta compositora es conocido y apreciado en todo su valer por los aficionados á la buena música en la coronada villa, se hizo oír con gran contentamiento de los que poblaban los salones de la antigua casa de Astrearena, obteniendo lisonjeros y merecidos aplausos.

Y al llegar á este punto, he de confesar á mis lectores que, movido de aquel principio de caridad que aconseja no añadir aflicción al afligido, he roto las cuartillas que dedicaba al regio coliseo. El alboroto mayúsculo que allí ha habido, y en el cual los hasta entonces pacientísimos y habituales asistentes á dicho teatro han mostra-

do de una manera harto expresiva su desagrado por la larga serie de desaciertos que aquella dirección artística ha cometido, sobre todo en los últimos tiempos, y de que no se veían trazas, por el pronto al menós, de enmienda, nos impone silencio.

La lección ha sido dura: lo que es de desear es que la empresa no la olvide, y, sobre todo, que haga verdadero y sincero propósito de la enmienda. Así sea.

(*La Ilustración Española y Americana*, 20 Diciembre 1882.)

XLIX

D. SANTIAGO DE MASARNAU

Corría el año de 1838, y todas las noches reuníanse en París á comer, en el salón que al efecto tenían reservado en una modesta casa, tres personajes que, á juzgar por su aspecto, el menos avisado hubiera dicho que pertenecían á lo que un elocuente orador ha llamado «legión escogida que ocupa un rango ilustre en el gran ejército de los espíritus.» No bien terminaban, si no el principal, seguramente el más *vital* asunto que allí los había congregado, encerrábanse á piedra y lodo, como si á conspirar fuesen; abrían un piano de Erard, y entregábanse por largas horas á la interpretación de los clásicos de la música, ó bien al examen y estudio de composiciones que ellos mismos habían escrito y pensaban dar á la estampa. Rarísimos eran los privilegiados á quienes alguna vez se franqueaba la entrada; pero, en cambio, tan reducido público no podía ser más escogido, ni tampoco más severo.

Cierto día, uno de los indicados personajes que, á juzgar por las patillas á la inglesa que adornaban su rostro, la ancha corbata blanca que rodeaba su cuello, y el todo, en fin, de su traje y apostura, más parecía nacido entre las nieblas del Támesis que á orillas del manso y humilde Manzanares, había empezado á tocar un vals que horas antes acababa de escribir; otro, el más joven de los tres, abalanzóse al piano, rogó á aquél que lo repitiera,

y, por último, le dijo: «La primera parte me encanta, y es la mejor, por más que las otras también sean buenas; á mí se me ocurre otra manera de desarrollarla: ¿quieres dármele y que pase por mío?» Ningún inconveniente tuvo el interpelado, y la obra en cuestión es el *Vals brillante*, en la menor, ob. 34 de Chopin, tan conocido en el mundo músico. Inútil es repetir quién fué el peticionario; el despojado era D. Santiago de Masarnau, habilísimo pianista; y testigo mudo de la escena, Alkan, el más severo y concienzudo intérprete de las sonatas del gran Beethoven.

Ligados en estrecha y fraternal amistad, cuyos lazos sólo ha roto la muerte, vivían los tres jóvenes, en aquella época de verdadera revolución para el arte músico, y cuyo centro era entonces, á no dudarlo, la capital de la vecina Francia, no tomando escasa parte en aquel movimiento el insigne artista español de que acabo de hacer mención. Nacido en Madrid el 9 de Diciembre de 1805, é hijo de un servidor leal y allegado de Fernando VII, en edad bien temprana dió á conocer su vocación é instintos artísticos, hasta el punto de que á la de ocho años compuso una misa á cuatro voces, con acompañamiento de órgano (cuya partitura original se ha hallado entre sus papeles), y que tocada por él, é interpretada por los cantores de la Real Capilla, se estrenó en la iglesia de San Justo, de esta corte, el día de San Pedro Alcántara; precocidad que sólo es comprensible en el niño que ya años antes, y apenas iniciado por su padre en los rudimentos del solfeo, entretuvo un día su ocio escribiendo en un papel la lección de violín que estaba estudiando un vecino suyo, y que ciertamente no tenía, por las muestras, ni su disposición ni su instinto artístico.

Según se lee en la biografía de Masarnau, que publicó *El Artista*, y es uno de los primeros trabajos literarios de su erudito amigo D. Pedro de Madrazo, ocupaban su tiempo: la música, á la que consagraba aquél largas vigili-
gias y en las que tuvo por maestros á D. José Rouré y

de Llamas, organista de la Catedral de Granada, punto á donde se encontraba emigrado con su familia; á Boxerras y Nonó, de esta corte, y á D. Angel Inzenga; y el estudio del Latín, la Filosofía, las Matemáticas y la Física, que le enseñaron Mata y Araujo, los Padres agustinos de la Encarnación D. Antonio de Llamas y el célebre D. Antonio Gutiérrez; sin que su naturaleza se resintiera un punto de tan excesivo trabajo intelectual.

Masarnau, á quien Fernando VII en 1817 había concedido, lo mismo que á sus hermanos, una pensión vitalicia de 300 ducados, en premio de los buenos servicios de su padre; que en 1819 era nombrado gentilhomme superñumerario de casa y boca, y de cuyo cargo se le dió la efectividad en 1846, con motivo de la declaración de mayor edad de la Reina Isabel; que había recibido de Isabel de Braganza señaladas muestras de afecto, y para la cual había escrito varias composiciones, y que en el severo templo del Escorial había sido el encanto de la corte, por la diestra manera con que tocaba el órgano y acompañaba las plegarias de aquellos monjes; Masarnau, repetimos, ajeno entonces, como lo fué toda su vida, á nuestras discordias políticas, se vió envuelto en ellas en 1823, pues que habiendo caído su padre en desgracia con el Rey, tuvo que marchar con toda su familia al extranjero, viviendo durante su larga emigración en Londres y en París el joven artista del producto de su trabajo y de sus composiciones.

De entonces data la asombrosa ejecución como pianista que se admiraba en él, la corrección admirable de su manera de tocar, y el gusto y la austeridad, por decirlo así, que revelaba en la interpretación de las obras musicales.

Vuelto á España en 1829, adquirió pronto justa celebridad, y en las largas temporadas que desde aquel año hasta el de 1837 pasó en Madrid, su permanencia fué utilísima para el Arte, que por aquel entonces estaba entre nosotros en un estado de postración y de decadencia

que conviene olvidar. Las reuniones que en su casa tenía los domingos, y en donde se tributaba merecido culto á los clásicos de la música, punto menos que desconocidos aquí; sus artículos literarios escritos en el ya mencionado *Artista*, eco de los que llevaban la bandera del romanticismo y plantel de renombrados literatos, fueron el principio de la resurrección del buen gusto y de la buena música. El amor al Arte, sin embargo, le atraía al extranjero, donde su gran talento era apreciado en todo su valer, siendo causa de nuevos viajes. En ellos trabó íntima amistad con Rossini, Bellini, Meyerbeer, Beriot, Moschelles, Henselt, Cramer, Schelinger y otras celebridades contemporáneas; en ellos adquirió gran caudal de conocimientos en la literatura española y extranjera, lo mismo que en Matemáticas, Física y Astronomía, ganándose el afecto de Arago, Faraday y Pouillet; en ellos se le vió concurrir asiduamente á los círculos del autor del *Barbero de Sevilla*, de Ochoa, de Dauzats, del barón Taylor y del mismo Luis Felipe. Y por cierto que en la tertulia íntima de éste, Masarnau vengó á su patria de las burlas de aquel amante de las Bellas Artes españolas, pero no tanto de los españoles, á quienes se cuenta definía, con la imparcialidad característica en todo extranjero que de nosotros se ocupa: *un machine qui pompe l'air*. No se le ocurrió mejor al susodicho barón, para hacer gracia, ó tal vez por ofender el amor á la tierra de nuestro compatriota, que llevar un día á la regia tertulia una colección de romances y aleluyas comprados en nuestra calle de Toledo, y colocarlas sobre una mesa, con un letrado en el que se leía: *Voilà l'art et les lettres en Espagne*. Rióse la concurrencia, y el único que no chistó palabra fué Masarnau, que se apresuró á volver al día siguiente cargado de cuanto verso callejero pudo haber á las manos, y que colocó en la propia mesa, con otro letrado que, á su vez, decía: *Muestra de las artes en Francia*. Respuesta merecida y que dejó al barón escarmentado y corrido.

Si apuntase, ligeramente siquiera, lo que el mismo Masarnau me ha contado respecto de todos ó casi todos los artistas de que he hecho mención, haría este relato interminable; pero no quiero pasar en silencio algo relativo á su amistad con Rossini. Aquél y Nourrit fueron los únicos delante de los cuales el cisne de Pesaro compuso su inmortal obra el *Guillermo Tell*. Masarnau estaba convaleciente de una penosa enfermedad, y presa de un abatimiento de ánimo que preocupaba á sus amigos, cuando Rossini llegó á París con varios cuadernos de apuntes, que bien puede decirse eran bosquejos de la obra maestra que iba á escribir, y había tomado en el castillo de Petit-Bourg, opulenta residencia del banquero español Aguado. Sabedor del estado de nuestro artista, fué á verle, y, como medio de distracción, le propuso si quería ir algunos ratos á su casa mientras él trabajaba la partitura de su nueva ópera, oferta que aquél aceptó con regocijo. Allí, en el modesto cuarto que tenía en el boulevard Montmartre, núm. 10, y mientras Boieldieu escribía en el piso segundo *La Dame blanche*, Rossini, de pie, delante de un gran pupitre, escribía con rapidez inusitada la partitura, no permitiéndose reposo más que para satisfacer su afición al tabaco-rapé ó hablar un rato con Masarnau, que estaba tendido en un sofá, y enseñarle lo que iba escribiendo, mostrarle el desarrollo que pensaba dar á las ideas apuntadas en sus cuadernitos, ó consultarle sobre el efecto de algunos pasajes. Una de estas veces, y en el momento de entrar Nourrit, volvióse á ellos Rossini, diciéndoles: «acabo de escribir un trozo que creo os ha de gustar;» y sentándose al piano el gran maestro, él, Masarnau y el célebre tenor cantaron por vez primera el admirable terceto del *Guillermo*, sublime é inspirada página, y de las de más valer en el arte lírico-dramático en nuestro siglo.

En cuanto al aprecio que hiciera el autor del *Otello* de la opinión y fallo de Masarnau, no está de más que recuerde lo que en otra ocasión apunté, aunque callando

el nombre (1): nuestro artista fué el primero que dijo á Rossini lo bueno y lo malo que había en su *Stabat*, dedicado al comisario de Cruzada, Varela, y la jugarreta que sospechaba había hecho á los españoles, y que aquél no tuvo otro remedio que confesar, escribiendo más tarde los trozos que había incluido como suyos y eran obra de su amigote Tadolini.

Dicho queda que Masarnau era habilísimo pianista, cualidad que ha conservado siempre; su manera magistral, su precisión, su buen gusto, excluían toda clase de efectos que no fueran de los que el Arte admite como buenos y legítimos; y causaba admiración verle, aun en sus últimos años, interpretar las fugas de Bach y de Mendelssohn, transportándolas en diversos tonos. Fijada su residencia en Madrid de una manera definitiva, creó en el colegio de su hermano D. Vicente una escuela de artistas notables, muchos de los cuales le han precedido en el sepulcro; propagó el conocimiento de los clásicos, punto menos que desconocidos, con su *Tesoro del pianista*; escribió algunas obras didácticas, y entre ellas la *Llave de la ejecución*, que, aunque de pequeñas dimensiones, es de grande utilidad; contribuyó á las memorables sesiones del Liceo y á la fundación del Ateneo, del que presto se separó, y trató de popularizar la enseñanza de la música en los establecimientos de beneficencia en que era posible darla; empresa de que más tarde hubo de desistir, bien á pesar suyo.

Como compositor, Masarnau ha escrito gran número de obras que por sí solas bastarían para colocarle en honroso lugar en el Arte. No es posible enumerarlas todas; pero baste á mi propósito recordar su inspirado nocturno el *Spleen*, prueba la más concluyente de cuán cierto es que no hay grandes genios que no sean melancólicos, y de que el Arte, para ser grande, es necesario,

(1) Véase el capítulo XL, que trata del *Stabat Mater* de Rossini.

ante todo, que sea la expresión del alma, obra que Mendelssohn interpretaba con entusiasmo; *La Ricordanza*, *El Canto de las Driadas*, varias sonatas para piano, y no escaso número de baladas y canciones.

El cambio acaecido en su vida, y de que luego hablaré, influyó también en la manera de ser del artista. Él, que tal vez con alguna exageración comparaba la música teatral con la pintura escenográfica; que de cerca había tocado los verdaderos móviles que impusieron á Rossini el silencio en que largos años ha vivido, y que, más tarde, en una notabilísima carta (cuyo borrador ha aparecido entre sus papeles), inducía al elocuente P. Félix á que en sus sermones de Cuaresma en París censurase el género lírico-dramático, sin olvidar ni por un momento sus autores clásicos favoritos, entróse de lleno en la composición del género religioso, en su noble, pero estéril, deseo de mejorar la música de nuestras iglesias, empresa que también había acometido el eminente Eslava. De esa época datan su precioso libro de *Cánticos de la Alemania católica*, armonizado por él, y un sinnúmero de composiciones, escritas la mayor parte para voces blancas, en muchas de las cuales su inspiración se ve, acaso, constreñida por las condiciones con que se escribieron, pero sintiéndose en todas ellas la mano del concienzudo armonista.

Masarnau, en fin, para terminar esta fase de su vida, ha consagrado en toda ella rendido culto al divino Arte, y no muchos días antes de que la muerte cortase el hilo de su existencia, y agobiado de padecimientos, corregía las pruebas de una *Misa de pastorela*, sencilla, sí, pero llena de unción religiosa.

En los tiempos presentes era glorioso representante de una generación ilustre que ya pasó, dejando recuerdos imperecederos, y oráculo al cual acudían, no en vano, cuantos rinden ferviente culto á la buena música.

«Yo siempre fuí creyente en lo íntimo de mi alma,» decía el ilustre Valdegamas al Marqués de Raffin, en carta fechada el 21 de Julio de 1849; «pero mi fe era estéril, porque ni gobernaba mis pensamientos, ni inspiraba mis discursos, ni guiaba mis acciones... Cuando estuve en París, traté íntimamente á M..., y aquel hombre me sojuzgó con sólo el espectáculo de su vida, que tenía á todas horas delante de mis ojos. Yo había conocido hombres buenos y honrados, y, sin embargo, entre la honradez y la bondad de los unos y la honradez y la bondad del otro, hallaba yo una distancia inconmensurable: estaba en que eran dos clases de honradez, de todo punto diferentes. Pensando en este negocio, vine á averiguar que la diferencia consistía en que la una honradez era natural y la otra sobrenatural ó cristiana. M... me ha hecho conocer á usted y á algunas otras personas unidas por los vínculos de las mismas creencias: mi convicción echó entonces raíces más hondas en mi alma, y llegó á ser invencible por lo profunda.»

Masarnau, que es á quien se alude, y un hermano de Donoso, que, según éste, «vivió como un ángel y murió como los ángeles morirían, si murieran,» fueron, en efecto, los instrumentos de que, al decir suyo también, se valió Dios para su conversión. El elocuente orador pagó tamaño servicio á Masarnau profesándole una amistad firme é inquebrantable al par que respetuosa, y siendo más adelante, y hasta su muerte, uno de los auxiliares más activos y celosos de la obra que empezó á implantar en España en el año 1849 *D. Santiago* (nombre con que le conocían los pobres), y por lo cual miles de corazones han bendecido y bendecirán su nombre: las Conferencias de San Vicente de Paúl.

La educación sólidamente cristiana que Masarnau recibiera en sus primeros años, habíase ido arraigando cada vez más en su alma, y durante su más larga estancia en París, pudieron observar, los que más íntimamente le trataban, un cambio en su manera de ser, y un modo casi

total de entregarse, en las horas que sus deberes de maestro y de artista se lo permitían, á una vida de perfección religiosa y de sincera práctica de la virtud. Ya en ella le conoció Donoso, y dicho por él queda la impresión que le produjo, sin que alterasen un momento la firme resolución que nuestro respetable amigo abrazara, ni las indirectas más ó menos burlonas de sus íntimos Chopin y Alkan, no muy propenso el uno, que digamos, á la vida mística, y teniendo el otro, como él mismo confesaba á Masarnau, y éste me ha dicho más de una vez, «la desgracia de no creer;» ni las quejas de sus antiguos amigos, cuyo trato no frecuentaba tanto como en otros tiempos. Veíasele, en efecto, en lo más crudo del invierno, como me lo ha referido un testigo presencial y paciente á veces, salir, de noche aún, de su modesta vivienda de la *rue Saint-Lazare*, para oír la primera misa de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto; encontrábanse con frecuencia, y revueltos con las obras de Bach, de Hændel y Beethoven, ó con las composiciones originales que el mismo Chopin, Cramer y Moscheles le enviaban, libros de piedad y de devoción; y el que quisiera buscarle los domingos por la tarde, hubiera tenido que subir á una de las torres de Nuestra Señora de París, y allí le hubiera encontrado, en unión de otros jóvenes presididos por el P. Badiche, canónigo de aquella Catedral, acompañando en un *armonium* las Vísperas que á coro cantaban con un fervor que nada entibiaba, y eso que, como dice el mismo Masarnau en un curioso apunte hallado entre sus papeles, tuvieron ocasión, en aquel nada cómodo lugar, que á falta de otro habían escogido, de entender, y bien, las palabras del salmo *Ante faciem frigoris ejus, quis sustinebit?* supuesto que más de una vez las entonaron dando diente con diente.

Allí conoció el varón justo cuya vida á grandes rasgos bosquejo, y se ligó en íntima amistad con M. De Aussat, estudiante á la sazón, y muerto no há muchos años siendo Prior de un convento de dominicos en Roma, quien

desde luego le habló de las Conferencias de San Vicente, fundadas poco tiempo antes. Algo reacio al principio, aceptó por fin la propuesta de su amigo, asistiendo y siendo en breve uno de los socios más activos y celosos de la que presidía el insigne escritor H. de Rancey, teniendo por compañeros á honrados menestrales, varias personas de la clase media y no escaso número de aristócratas, entre los que descollaba el Príncipe Giedroyc, nobilísimo polaco, que, habiendo escapado milagrosamente de la fatal guerra que asoló á su patria, al llegar á París repartió entre sus compatriotas, emigrados como él y pobres, un millón de francos, única suma que pudo salvar de su gran fortuna, yéndose á vivir á una miserable buhardilla, y dedicándose á dar lecciones de Matemáticas para atender á su harto precaria subsistencia; rasgo admirable de caridad, que cautivó el corazón de Masarnau y fué origen de la amistad fraternal é inquebrantable que á entrambos unió desde entonces.

Dedicado á la práctica de la más hermosa de las virtudes, que un gran poeta llamaba

*Luç tarde conocida,
Senda que guía al bien, poco seguida,*

y al culto del divino Arte á que había consagrado su talento, pasó cuatro años más en París, siendo inútiles cuantos ruegos y súplicas le hiciera su hermano para que viniese á España, hasta que, alarmado éste con las nuevas que de allí recibía y presentaban á nuestro D. Santiago con inclinaciones más ó menos abiertas á hacerse trapense, ó más bien, y en esto pudiera haber algo de cierto, con ánimos de ingresar en la legión de jóvenes que estaba reclutando en Roma el P. Lacordaire para la reforma de los dominicos en su patria, usó de su autoridad de jefe de familia, y en tal concepto, le intimó que regresase lo antes posible á su lado. Masarnau, me refería no há muchos días un testigo presencial, recibió el

mandato, é inmediatamente, y sin proferir la menor palabra que pudiera traducirse en queja ó en disgusto, arregló sus bártulos, despidióse de sus amigos y tomó el rumbo hacia Madrid, á compartir con su hermano la dirección del Colegio que éste acababa de establecer en el convento de las Vallecas, y que por aquellos tiempos alcanzó gran fama dentro y fuera de la coronada villa.

Seis años y medio transcurrieron, y en ellos la vida de Masarnau corría entre las ocupaciones inherentes á su nuevo cargo, la visita á los hospitales y el Arte á que estaba consagrado desde sus juveniles años, pero sin conseguir la realización del bello ideal que embargaba su alma y era su constante deseo: el establecimiento en España de su querida Sociedad de San Vicente. Cuantas conversaciones entabló y cuantos pasos dió con tal objeto, fueron inútiles; sus palabras eran acogidas con respetuoso silencio, cuando no con marcada frialdad; el terreno no estaba preparado, como escribía á los que de París le instaban para que cuanto antes acometiese la empresa, y veíase obligado á esperar con santa paciencia que llegara el momento ansiado por él más que por ningún otro. Al fin, una tarde del mes de Noviembre de 1849, en la humilde celda que en el Colegio le servía de vivienda, y postrado ante un Crucifijo, en unión de dos buenos amigos suyos, á los cuales pocos días después se agregó otro, ligado con él desde la infancia en íntima amistad, fundó las Conferencias de San Vicente de Paúl, que en no largo espacio de tiempo alcanzaron gran desarrollo, y que, ajenas en absoluto á todo otro fin que no sea la práctica sencilla de las obras de misericordia, están destinadas á enjugar las lágrimas de los indigentes, á curar las llagas del alma y del cuerpo de los infelices que acogen en su seno, y á llevar palabras de consuelo y socorros al enfermo que yace en miserable buhardilla, al encerrado en obscura prisión, al huérfano, al desvalido, á todos aquéllos, en fin, á quienes la desgracia atormenta, y que, según la gráfica frase de Masarnau (que, desasido

por completo del mundo, apuntaba en uno de sus cuadernos que «para ver las cosas claramente no había mejor medio que mirarlas á la luz de la calavera),» *han ascendido á pobres.*

«Aquél ama de veras que rompe por todo; que ningún estorbo le puede hacer que no ame; que no tiene otro bien que el que ama; que con tenerle á él, perder todo lo demás no lo estima; que niega todos sus gustos propios por gustar del amor solamente; que se desnuda todo de sí para no ser más de amor,» decía el insigne escritor de los *Nombres de Cristo*; y estas hermosísimas palabras á pocos pudieran aplicarse con más verdad que á Masarnau. El amor á Dios, como sincero y ardiente cristiano, y el amor al prójimo, como apóstol de serviente caridad: he aquí el norte de todas sus acciones, y que marca, desde esta época especialmente, el derrotero de su vida, en la que á pasos agigantados se le ve caminar, desasiéndose de todo lo que no fuera perfección de su espíritu; austeridad, sin aparato ni hipocresía, consigo mismo, y santa y admirable caridad para con sus semejantes; pudiendo con sobrada verdad decirse de él que estimaba en el ejercicio de las virtudes la sólida satisfacción de ejercitarlas, y no la gloria vana y pasajera de ser tenido por virtuoso entre los hombres.

Empresa larga, difícil y ajena á las condiciones de este bosquejo biográfico sería reseñar esta época, la más importante, la más santa, y también la de más enseñanza de la vida de Masarnau, y de la que, á dicha, he sido testigo, hasta cierto punto, merced al íntimo, frecuente y cariñoso trato con que me honraba, y fuerza es renunciar á ello. Tal vez en no lejanos días se relate, aprovechando, ya los datos que amigos diligentes y cariñosos buscan con afán, ya los libros de apuntes que llevaba de las familias pobres á quienes socorría, y cuyo número asombra, ya, en fin, acudiendo á los mismos infelices para quienes D. Santiago era ángel de consuelo.

Avaro del tiempo y hasta del dinero en lo que á sí pro-

pio se refería, era pródigo de ambos con los necesitados, y el voto de pobreza que se había impuesto le permitía consagrar casi todo su dinero, del que se reservaba bien escasa parte, á socorrer con generosa mano el infortunio, sin que respeto ni consideración humanos le arredrasen, y menos aún los males físicos que á veces le aquejaban, y soportaba sin exhalar la menor queja. Así se le vió atravesar Madrid un día en que asolaba las calles mortífero fuego del combate, para llevar el pan á una infeliz que sin él hubiera perecido de hambre, dejándola absorta al verle entrar en el obscuro rincón que habitaba; así, otra vez, al llegar á una miserable buhardilla en que había fallecido un pobre que él socorría, y encontrarse que los sepultureros se negaban, por un pretexto nada loable, á descender el cadáver, á pesar de las súplicas de la desolada viuda, que les hacía ver su extremada pobreza, se le vió tomar á costas á aquél, en unión del que le acompañaba, y entregarlo al pie de la escalera á los enterradores, que, mudos de asombro y avergonzados, le seguían; y así, en otra ocasión, en lo más crudo del invierno, y cuando los que le rodeaban veían con sorpresa que andaba á cuerpo, con una levita que bien escaso abrigo podía prestarle, algunos de ellos fueron á socorrer á un anciano que se moría de frío en una oscura y húmeda habitación, y le encontraron lleno de contento, arrebuado en una capa que, al decir de él, le había llevado «ese viejecito que la Sociedad de San Vicente tiene para repartir ropas;» y el viejecito no había sido otro que D. Santiago, ni la capa otra que la suya, lo cual hizo decir á uno de sus amigos, en tono de broma, que había hecho más que San Martín, pues éste partió la capa con un pobre, y aquél se la había dado toda entera. El suceso corrió, bien contra la voluntad del actor principal de la escena, y hubo de llegar á oídos de su hermano, quien le compró otro abrigo igual, y aun le amonestó que le usara y conservara, dando lugar á que aquél dijera con tono jovial cuando se le hablaba de la

nueva prenda: «¿Qué quieren ustedes? Me la han dado de limosna.» En una palabra, y para no multiplicar ejemplos, el hombre de que hablo fué un asceta en el siglo en que vivimos, y un bienhechor de la humanidad.

Y no vayan á creer los lectores de *La Ilustración* que no le conocieran que fuera un sér hosco, excéntrico y repulsivo, ó, como algunos pudieran pensar, meticuloso y ñoño. Masarnau, como ha dicho con gráfica frase uno de sus muchos admiradores, «tenía una grande humildad, al mismo tiempo que una gran firmeza de carácter; la mortificación unida á un espíritu jovial; la más sólida piedad junta con una laboriosidad constante, y una gran libertad de espíritu en consorcio con una grande austeridad de vida.» De clarísimo talento, de sólida y esmerada instrucción, de felicísimo ingenio, de gran conocimiento del mundo, á pesar del apartamiento en que vivía, y tan tolerante con las ajenas faltas como severo con las que él creía propias, era, á más, un amigo irremplazable, un consejero atinado y seguro, y un hombre, en fin, cuyo trato atraía y cautivaba. Ajeno en absoluto á las luchas de la política, de la cual por nada de este mundo quería participase su Sociedad amada, cogióle bien de sorpresa la supresión de la misma á raíz de la revolución de 1868, sin que de sus labios saliese la menor palabra de queja al ver destruída de un golpe la obra de tantos años de continuo trabajo. Asistió con mudo silencio á la incautación de los papeles y fondos de la misma, dando lugar, por cierto, á una escena que prueba que, aun en aquellos momentos de intenso dolor para él, no le abandonaban ni la serenidad de espíritu, ni tampoco el claro ingenio que, como antes he apuntado, le adornaba. Estaba haciéndose el inventario de los papeles, cuando el delegado del Gobierno hizo seña á Masarnau para que pasara á la pieza contigua. Una vez allí, y encerrados, despojóse aquél del tono algún tanto autoritario que hasta entonces había usado, dándose á conocer como antiguo discípulo del Colegio de las Vallecas. «Yo,

le dijo, sé que es usted un hombre de talento, y que ha pasado su juventud en Francia y en Inglaterra; y bien, ahora que estamos solos, ¿quiere usted decirme cómo es posible que á una persona de sus cualidades, de su educación y hasta de sus amistades, algunas de las cuales conozco, le guste visitar pobres, ignorantes, groseros y repulsivos bajo cualquier punto de vista que se les mire? No lo comprendo.—Y, sin embargo, le interrumpió el interpelado, usted sabe que hay pescadores de caña.—Ya lo creo, le contestó aquél; ¿pero qué tienen que ver ellos con lo que yo pregunto á usted?—Es, le respondió Masarnau con imperturbable calma, que los tales pescadores se encuentran, respecto de mí, en la misma relación que usted con los visitantes de pobres. Nunca he podido comprender, añadió, cómo un hombre puede permanecer cuatro ó seis horas á la margen de un río, sin moverse, en espera de un pececillo que venga á morder el anzuelo, y, sin embargo, los hay y todos los vemos. La razón es que quizás no comprendamos los gustos que no tenemos, y he aquí por qué ni usted comprende á los que visitan á los pobres, ni yo á los pescadores de caña.»

Inútil es decir que la medida gubernativa no fué parte para que Masarnau cediese en sus obras caritativas; antes bien, la dispersión de las abejas de su *colmena*, como él llamaba á la Secretaría de la Sociedad, hizo que redoblase sus esfuerzos, y es admirable el número de pobres que, ya solo, ya acompañado de fieles y verdaderos amigos, visitó desde aquel entonces, y hasta que, por fin, las Conferencias de San Vicente fueron de nuevo vueltas á la vida por el Gobierno, causando á su fundador una de las más grandes, santas y legítimas alegrías que en su vida gozó.

La repentina muerte de su hermano D. Vicente, antiguo y benemérito Catedrático de la Universidad Central; el incesante trabajo á que de continuo estaba dedicado, y que sólo era realizable merced á la exacta é inflexible división del tiempo que tenía hecha, pues que á más de la visita de pobres, que le ocupaba no pocas horas del día, mantenía activa correspondencia sobre asuntos de caridad con todas las Conferencias de España, redactaba discursos para las Juntas, escribía ó traducía libros piadosos ó encaminados al bien de sus semejantes, sin olvidar un punto el exacto cumplimiento de sus deberes religiosos, ni dejar de tener «los ratitos consoladores de música,» como él decía, y eran la única distracción que á su espíritu permitía; todo esto, y el peso de los años, minaron su existencia, engendrando en él un padecimiento en el corazón, que ha dado fin á sus días. Enfermo ya, visitaba aún á los pobres y á aquéllos de sus amigos que necesitaban de sus consuelos, y mi corazón no olvidará nunca cuando, fatigoso y anhelante, en momentos angustiosos para mí, le ví acercarse á mi lecho, y alentarme é infundir en mi espíritu la tranquilidad y la calma de que tanto había menester.

La enfermedad avanzó implacable con lento y seguro paso: Masarnau, que años antes, y en lo que él llamaba su «delicioso escondite» del Escorial, había escrito en sus apuntes que «los trabajos que Dios nos envía son el verdadero combustible de la llama del amor divino,» sufría los de su enfermedad con admirable paciencia. Presintiendo su cercano fin, quiso terminar sus días en una casa de San Vicente de Paúl, y al efecto solicitó y obtuvo, por el mes de Octubre último, hospedaje en la que tienen establecida en Chamberí los Padres de la Congregación de la Misión, ignorando por mi parte los motivos que tuviera para desistir de ello. Entrado Diciembre, sus padecimientos se aumentaron y agravaron, y fué preciso indicarle la conveniencia de que se preparase espiritualmente. Oyó el aviso con la humildad del cristiano y la

serenidad del justo, y persuadido de que la muerte, como decía el incomparable autor de los *Comentarios al libro de Job*, es «mandamiento de soltura para el alma, que deja estos gusanos que la sirven de grillos y esta ceniza á que está agarrada,» preparóse á ella, dictando y firmando una carta á sus consocios de Madrid para que asistiesen al solemne acto de darle el Viático. Fortalecido su espíritu con los Sacramentos de la Iglesia, rodeado de amigos cariñosos que le miraban como padre, como guía y como maestro, entregó su alma á Dios el 14 de Diciembre último. Poco tiempo antes de espirar, y cuando ya su mirada era incierta y su lengua apenas podía articular palabra, viendo postrada al pie de su mezquina cama una pobre, mandó se la diese un socorro. Murió, bien puede decirse, como había vivido, dando limosna.

Vióse desde luego su lecho mortuario rodeado de esas santas mujeres, las Hermanas de la Caridad y las Hermanas de la Esperanza, consuelo y alivio de los enfermos, y de acogidas de los asilos, que se apresuraron á rendir homenaje de gratitud al que tanto las había favorecido; rodeado de todas ellas, de pobres á quienes había socorrido, y de fieles amigos que se disputaron la honra de llevar sobre sus hombros el cadáver de aquel héroe de la caridad, fué enterrado en el cementerio de San Justo. Al ver la tierra que cubría la fosa, regada con las lágrimas de la gratitud; al oír en los funerales, donde un espectáculo parecido se presentaba á la vista, los severos cantos de la Iglesia, y, sobre todo, el tremendo *Dies iræ* y el *Requiescat*, páginas sublimes que el eminente Monasterio escribiera en breves horas, dominado por la pena que le causara la muerte de su santo amigo, arrancadas del alma y dictadas por un corazón sano, bueno y profundamente religioso, y el más sentido homenaje que al hombre venerable y al gran artista pudiera tributarse, el llanto inundó mis ojos, sin que ni mi razón acertara á condensar los encontrados sentimientos que la agitaban, ni menos mi lengua á expresarlos, hasta que una

mujer, de corazón ardientemente compasivo, y de alma forjada en el duro yunque del sufrimiento, los ha revelado con admirables palabras pronunciadas en el lecho del dolor y estampadas en *La Voz de la Caridad*. «Lloro, ha dicho la ilustre escritora Doña Concepción Arenal, porque ya no volveré á oír aquella voz que daba siempre gusto, lección y consuelo; la palabra del artista, del sabio y del santo; lloro por los que han perdido al que enjugaba sus lágrimas; lloro por la patria insensata é infeliz que ha visto desaparecer al más grande de sus hijos, sin un estremecimiento doloroso, como esos enfermos tan graves que se pueden mutilar sin que lo sientan.»

No cabe, no puede decirse más. Ese era mi llanto.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 y 22 Enero 1881.)

L

MEFISTÓFELES, de Boito.

Corre, punto menos que como axioma, entre la gente crítica, que para el artista que tiene la conciencia de su propio valer, lo que en otros sería motivo de desaliento, es en él poderoso acicate que le impele á proseguir con más ánimo, si cabe, el camino que con fe emprendiera, en la seguridad de alcanzar, en un plazo más ó menos largo, la fama y la gloria, bello ideal de su casi siempre azarosa vida.

No pocos ejemplos pudieran citarse, registrando la historia de la Música, en comprobación de este aserto; pero, aparte de que estas disquisiciones pudieran parecer, ahora al menos, algo pedantescas á mis lectores, ahí está el maestro Arrigo Boito, en prueba de ello, con su ópera *Mefistófeles*, que es el acontecimiento musical de más importancia para los madrileños en los presentes días, y la recompensa que la empresa del regio coliseo ha otorgado á los habituales asistentes á aquel teatro, en premio de la paciencia, constancia y, á veces, hasta abnegación, salvo un lamentable paréntesis que conviene olvidar, de que han dado muestras en no pocas ocasiones durante la actual campaña artística, que, ciertamente, no ha de registrarse entre las más gloriosas, ni mucho menos, que allí se han emprendido y llevado á término.

El maestro Boito, en efecto, que tras no pocos años de

perseverante estudio en el Conservatorio de Milán, al lado del inteligente Mazzucato, y después de haber obtenido, con su amigo Faccio, un premio extraordinario por el oratorio *Le Sorelle d'Italie*, había consagrado su talento, su inspiración y su saber de poeta y de músico, á la composición de una ópera basada en el conocido poema de Goethe, vió su trabajo, en el que, tal vez, cifraba sus ensueños, y quizá su porvenir, estrepitosamente silbado por los milaneses, á principios del año 1868, sin que ni aun la crítica viniera á consolarle en sus penas; pues que, si lo que se cuenta es cierto, los que no se ensañaron con la tal obra, sin desconocer de todo punto las bellezas que encerraba, sin negar á su autor los dones con que el cielo le había dotado, apuntaron la idea de que Boito se había equivocado de climas al escribirla, aludiendo, sin duda, al pretendido wagnerismo que en ella se ha creído encontrar entonces y ahora; la criticaron por la ausencia de ideas melódicas, y concluyeron por afirmar *ex-cathedra* que el *Mefistófeles*, en Milán al menos, no recobraría la perdida fama, y su autor tendría que buscar por otro lado la revancha del desastre de que acababa de ser víctima. Boito sufrió en silencio la derrota; arrojó al fuego la partitura de *Ero y Leandro*, que ya tenía preparada para entregarla al juicio público; dedicóse á refundir y retocar su ópera predilecta; esperó pacientemente quince años, y al cabo de ellos la presentó de nuevo en el teatro de Bolonia, donde fué aclamada como obra maestra, comenzando desde entonces la serie de triunfos con que ha sido acogida, no sólo en Italia, sino en Londres, San Petersburgo, Viena, Bruselas, y, por último, entre nosotros.

Y no vaya á creerse que el maestro de que vamos hablando haya limitado á dicho trabajo su actividad intelectual durante el no corto período que queda dicho. Boito, durante ese tiempo, ha sabido adquirirse un honroso lugar en la literatura italiana, hasta el punto de que el severo Carducci no vacile en colocar su nombre entre

los de los mejores poetas contemporáneos, y sus versos figuren en la *Antología* de Heise, justificando su fama literaria los libretos del *Amleto*, el *Tramonto* y la *Gioconda*; una colección de poesías, entre ellas el *Re Orso*, de la que se han hecho grandes y merecidos elogios; varias novelas y melodramas, y la traducción de algunos de los poemas de las óperas de Wagner.

Poeta y músico como éste, el maestro en cuestión se ha trazado por sí mismo el cuadro y escrito las palabras que había de revestir y realzar con su música, fundiendo, por decirlo así, ambas inspiraciones, con notable provecho de la perfecta unidad y armonía de la obra; inapreciable ventaja que no á todos es dado alcanzar, puesto que, y dicho sea con el debido respeto, esta clase de sastres del Campillo no es común, ni mucho menos, por más que el oráculo de Bayreuth quiera elevar el ejemplo propio á la categoría de sistema; ilusión vana de que la frágil naturaleza nos está dando ejemplos en contrario todos los días, pues, por extraño que parezca, no son pocos los poetas para quienes la música es verdadera solfa, ni faltan músicos cuya educación literaria y estro poético, de tenerlo, haya dejado mucho que desear.

Y puesto que en ambos aspectos hay que juzgar al maestro paduano, diré á mis lectores que, sin que entre en mi ánimo hacer coro, ni mucho menos, con un conocido crítico de allende el Pirineo, que ha apuntado la idea de que aquél, en su libreto, ha hecho una tercera versión del *Fausto*, con la cual el impasible semidiós de Weimar se hubiera encontrado algo sorprendido, créame que Boito ha supuesto en todos los espectadores (suposición algo aventurada por cierto) un conocimiento acabado del poema alemán, tal como él le tiene, y partiendo de esta base, errónea á mi ver, ha escrito una serie de cuadros y de situaciones que, si no tienen la cohesión que de desear fuera, ni ofrecen el desarrollo de una acción dramática, dan ocasión al músico para escribir

un comentario, interesantísimo á veces, más bien sinfónico que vocal, y en que los cantantes, en ocasiones, y cuando la buena y verdadera tendencia de la escuela italiana no le arrastra y subyuga, vienen á ser auxiliares más ó menos poderosos y eficaces del poema que se desarrolla en la orquesta. Así, después del prólogo, en que Dios, representado por un *coro místico*, entrega Fausto á Mefistófeles para que emplee en él sus malas artes y procure atraerle á sus redes y vencerle, síguense el domingo de Pascua con su fiesta popular; la escena del jardín, á la que sucede la orgía de las brujas en el Bröcken, y la muerte de Margarita, tomados de la primera parte del poema alemán, y luego, la noche del sábado clásico, y la muerte de Fausto, entresacados de la segunda, escrita, ó más bien publicada, en los últimos tiempos de Gœthe (pues sabido es que el tal poema fué, como su autor mismo confesaba á Humboldt, la obra de toda su vida), y que así han creído unos era el «Evangelio insondable del panteísmo,» como otros «una colosal mixtificación,» no faltando alemanes sinceros y de buena fe que hayan confesado que era un todo tan admirable, literariamente considerado, como incomprensible bajo cualquiera otro punto de vista.

En la ópera de que voy hablando, y ya lo indica su título, el principal personaje no es el héroe de la leyenda alemana, sino Mefistófeles, espíritu verdaderamente satánico, y en honor á la verdad, un diablo mucho más en carácter y más diablo que el del *Fausto* de Gounod, de gran parecido, si bien no á su altura, musicalmente hablando, con el Bertramo de *Roberto*, y á quien, como á algunos personajes de las obras de Meyerbeer, se le reconoce desde luego, aun no viéndolo, por el colorido especialísimo, propio y adecuado con que le pinta la orquesta siempre que está en escena, y la manera obstinada con que ésta recuerda en diversos modos la música que se oye cuando por vez primera se aparece. A su alrededor giran Fausto, Margarita, Elena y otros perso-

najes secundarios, y de los que ha de hacerse caso omiso, ó punto menos, en la presente reseña: tan escasa es su importancia en la ópera.

*
* *

Dice A. Jullien, en su curioso libro *Goethe y la Música*, que de todas las creaciones del humano espíritu, ninguna ha tenido, como el *Fausto*, el don de atraer y seducir las almas generosas, y ninguna tampoco, como ella, el peligroso honor de inspirar tantos artistas para traducir su pensamiento creador en el mármol, en la Pintura ó en la Música. Dejando aparte lo que á estas dos Bellas Artes se refiere, y concretándome tan sólo á lo que atañe á la Música, diré á mis lectores que desde luego les hago gracia de la larga lista de maestros que con mejor ó peor fortuna han tratado el asunto, remitiendo á los curiosos que deseen saberlo al pormenor, tanto al libro ya mencionado, como al opúsculo que se ha repartido estos días en el regio teatro, y en cuyo Apéndice pueden satisfacer cuanto deseen saber sobre el particular, bastando á mi propósito hacer mención tan sólo de los que han sobrenadado del general naufragio, y han sido Berlioz y Schumann, con sus poemas sinfónicos; Spohr y Gounod, con sus óperas, y Boito, que, á pesar de mencionarle casi entre las víctimas, aunque con ciertas reservas, el escritor transpirenático que acaba de citarse, merece bien que se le cuente entre los que han salido á flote y airosos, en lo que es dable, en su empresa.

Bastaría y sobraría para ello, como para colocar al maestro paduano en honrosísimo lugar entre los compositores contemporáneos, el prólogo de la obra; magnífica é inspirada página, que por sí sola revela un talento de primer orden. Sostener, sin que decaiga un punto, el interés del espectador ante una escena en que, salvo el cor-

to momento de la aparición de Mefistófeles, ningún personaje vese por allí; dar calor, vida y movimiento á lo que se siente y, repito, no se ve, y concluir con una admirable explosión de la orquesta y de los coros, que conmueve y arrebatada, es una de las tentativas más arriesgadas que cabe hacer en el género lírico-dramático, así como un triunfo incontestable. Tal es, en resumen, el dicho prólogo, que, más que comienzo de un drama, parece y pudiera pasar por un oratorio, y que, á mi entender, es lo mejor, lo más inspirado é indudablemente lo más original del *Mefistófeles*. Todo este severo y grandioso trozo se compone de coros invisibles de espíritus angélicos, de querubines (de un efecto originalísimo) y de penitentes, con los que contrasta la cantilena de Mefistófeles, verdaderamente diabólica y de sabor meyerbeeriano, sostenidos por ingeniosas combinaciones de la orquesta, y que, uniéndose luego con admirable maestría, conservando siempre la música un sabor místico, terminan, como he apuntado, en un grandioso *crescendo*, como si todas aquellas voces se unieran en un himno santo de glorificación á Dios.

Bájese luego del cielo á la tierra, y fuerza es confesar que no son solos el espíritu del espectador y la mente del poeta los que descienden, sino también la música. Aparte de la ingeniosa combinación de las campanas que anuncian la fiesta de la Pascua, el coro con que el acto empieza no peca ciertamente de original; pecado que alcanza á la danza del *Obertas*, cuya introducción, sobre todo, y el primer tiempo tienen novedad, que de desear fuera tuviera también el resto de la pieza, mereciendo, á mi juicio, especial mención los detalles de orquesta cuando Mefistófeles se aparece por allí vestido de fraile, é interrumpe el coloquio filosófico-sentimental de Fausto y su discípulo Wagner, que ven, con envidia de buena ley, cómo la multitud que les rodea se divierte, bailando y empinando sendos jarros de cerveza.

Lleno de miedo por el fraile gris, «cuyas huellas que-

man el suelo,» marcha Fausto á su laboratorio, seguido por Mefistófeles, y empieza la escena del Pacto con una melodía cantada por aquél:

*Da i campi, da i prati, che inonda
La notte...*

de reconocida belleza y de sabor y corte verdaderamente italianos, y que el diabólico perseguidor interrumpe con un aullido. Hace su aparición este personaje, despojado de los hábitos monacales, al oír la invocación del viejo Doctor, y dase á conocer en una canción harto diablesca, instrumentada á maravilla, y que termina con un estridente silbido, en el cual, ya se ha hecho observar por críticos competentes, se ve que el compositor ha cedido á su excesiva inclinación de dar á los personajes un colorido demasiado realista; después de lo que, de una frase hermosa y que en Gounod hubiera parecido más original que en Boito, y de un cortésimo *allegro*, cuyas disonancias no son del mejor gusto, tiende su capa Mefistófeles, y protector y protegido se largan sobre ella por los aires en busca de aventuras y de un día que, al huir volando, pueda decirle Fausto: *Detente, ¡qué hermoso eres!*, en cuyo caso el pacto está concluído y cuenta el infierno con un inquilino más.

Aparécese luego Margarita en el jardín, y hay que confesar que no es la joven pudorosa y tímida que estábamos acostumbrados á ver en el teatro, sino la muchacha rústica y de inocencia relativa que retrató Goethe, á la que no cogen de susto las insinuaciones, harto expresivas, que Fausto le hace, las cuales, puestas bajo el pabellón de la música, se salvan, tal vez, de más de una protesta. Esta escena, italianísima también por sus cuatro costados, es, á no dudar, una de las mejores páginas de la partitura, escrita de mano maestra, y en la que el compositor ha mostrado quizá, ó sin quizá, con demasiado

realismo, un gran instinto escénico y un ingenio que encubre la falta de originalidad, que es el lado flaco que un espíritu buscón y descontentadizo pudiera encontrar en Boito.

A las sensuales carcajadas de las dos parejas en el jardín sucélese luego el profundo silencio que reina en el espantoso desierto del Bröcken, y poco después, el horrible aquelarre de las brujas en la noche del sábado, á las que preceden, momentos antes, Fausto y su inseparable mentor. Indudablemente, en este cuadro Boito ha desplegado todos los tesoros de su rica imaginación; ha hecho maravillosos efectos con la orquesta, que maneja, ya de antes lo he apuntado, con segura y diestra mano, y, sin embargo, apartándome de lo que se afirma en la mayor parte de los juicios críticos que he tenido ocasión de leer, aquella gritería, aquellas ásperas disonancias, aquel tumulto, en fin, al que pudiera aplicarse un refrán harto conocido, no producen, ni con mucho, en el espectador imparcial el efecto que la *fundición de las balas* del *Freyschütz* á que parece tiende á imitar, siendo sólo verdaderamente fantástica y característica la fuga con que el cuadro termina, y que le da un tinte originalísimo y verdaderamente diablesco y satánico.

El cuadro de la muerte de Margarita comienza por una bella romanza, que fuera de aquel sitio lo será más, en la cual tal vez su autor haya querido hacer una concesión al gusto, ya anticuado, del país donde ha nacido, resucitando unas *fioriture* que ya pasaron de moda y que desdicen por completo de la situación, y, sobre todo, de la verdad que el compositor, con mejor ó peor suerte en ocasiones, ha querido que resplandezca en toda la música que para esta ópera ha escrito. De mejor efecto, aunque no peque de gran originalidad, y sobrio de instrumentación, es el *andante* del duo entre Margarita y Fausto, que viene á salvarla de la prisión:

Cielo ¡ah! parla ancora,

y el final del mismo:

*Spunta l'aurora palida...
L'ultimo di già viene,*

que termina con un felicísimo recuerdo del coro con que acaba el prólogo, y en el que las falanjes celestiales anuncian que la infeliz víctima de Fausto y Mefistófeles se ha salvado, volando su alma al empíreo.

Y hétenos transportados á las márgenes del Peneyos, y á la vista del Pindo; en una palabra, á la mismísima Grecia, ó sea al sábadó clásico.

Conversando un día Goethe y Eckermann acerca del episodio de Elena, dijo aquél: «Ciertamente que para ponerle en escena se necesitaría gran magnificencia, y gran variedad de decoraciones y de trajes; pero, sobre todo, que la música fuese escrita por un verdadero músico, como Meyerbeer, por ejemplo, que hubiese vivido largo tiempo en Italia, y á su naturaleza esencialmente alemana, reuniera el hallarse familiarizado con el estilo italiano. Ya se encontrará, añadió: no lo dudo.» Dejando á un lado lo que á la magnificencia de la escena se refiere, es lo cierto que si bien Boito no se ha remontado á las alturas á que seguramente lo hubiera hecho el inmortal autor de *Los Hugonotes*, ha escrito un cuadro en que su inspiración se ha elevado, su talento dramático se muestra á igual altura, y donde su estilo, verdaderamente italiano, á la moderna, entiéndase bien, se ha mostrado en toda su plenitud, siendo lo mejor y más perfecto que ha escrito, excepción hecha del prólogo, que, como ya he dicho, es incontestablemente superior á todo lo demás. Tanto la cantilena de Elena y Pantalís, en la que se oye una corta y bella frase de Fausto, como en el dramático *largo*, sobrio de orquesta y lleno de expresión,

Notte, cupa, truce, senza fine funebre!

en que aquélla cuenta la ruína de Troya, como en el hermoso y apasionado duo con Fausto, á cuyos amorosos acentos se unen luego los del coro, formando (con razón se ha dicho) un espléndido epitalamio, como en la feliz idea de terminar el acto con un suave y lejano rumor del coro, el maestro Boito ha escrito una página que por sí sola le daría merecido renombre.

Y ahora permítanme mis lectores que, hecha mención de un sentido *cantabile* de Fausto, que envejecido ya se encuentra:

*Giunto sul passo extremo
Della più extrema età,*

y haciéndoles gracia de la lucha que entabla con el espíritu del mal, que á toda costa no quiere soltar la que ya cree su presa, les diga, para concluir, que, acogido al Evangelio como su baluarte, y oyendo el entusiasta canto de las cohortes celestiales, muere, descendiendo una lluvia de rosas sobre su cadáver, mientras Mefistófeles, lleno de desesperación y de rabia, cae abatido al ver que todos sus esfuerzos se han estrellado ante el poder del Eterno.

Tal es, á grandes rasgos compendiado, el *Mefistófeles*. Obra desigual en su conjunto, revela desde luego en su autor gran talento y riqueza de imaginación; gran maestría en el Arte, y una inspiración que no está al nivel de aquellas cualidades en las que raya á gran altura. Así, al lado de melodías, y hasta de trozos de reconocida belleza, aunque casi siempre aquéllas poco desarrolladas (lo cual pudiera excusarse por el sistema que se ve sigue de detener la acción lo menos posible, evitando la repetición de palabras), se oyen piezas enteras de bien escasa novedad y frases triviales y hasta vulgares, y eso que de esto último se le ve que huye cuanto puede, hasta el punto de que, á veces, por ser original, ó con exceso realista, acude á disonancias que el Arte no admite y el buen

sentido rechaza. Posee el autor de que hablo la instrumentación á maravilla, y de esto y del pecado anterior ha querido deducirse que Boito está afiliado en la secta wagnerista, cuando nada tiene de ello. Sus melodías son italianas, é italianos también sus procedimientos, y cuando se aparta de ellos, es para caer, no en el germanismo, sino en la extravagancia. Buena prueba de lo dicho es que los fidelísimos adeptos del autor de los *Nibelungen* ni como catecúmeno le admiten, habiendo llegado alguno á decir, en su ardor de neófito, en un reciente artículo, que «después de oír la robusta y substancial música de Ricardo Wagner, la de Boito parece *de la crème fouetté*.» Lo cierto es, como ya he apuntado, que es italiano á la moderna, como Verdi en la *Aida*; y así da á la orquesta una importancia que antes en su patria no se daba, y que hoy tiene, no sólo en Alemania, sino en todo el mundo músico, constituyendo un adelanto que, quizás llevado á la exageración, en el drama lírico se entiende, sería muy discutible si podría ser más nocivo que provechoso.

El *Mefistófeles* ha sido puesto en escena cual cumple á un teatro de la importancia del Real, ni más ni menos. En cuanto á su interpretación, tanto por las señoritas Theodorini y Borghi, y los Sres. Massini, Nanetti y Ramine, como por los coros y la orquesta, baste decir que Boito, días antes de la representación, decía á sus amigos que si la ópera no gustaba, la culpa sería suya, no de los artistas, quienes la interpretaban cual él la había concebido, y que el aplauso público ha hecho á todos cumplida justicia.

Por mi parte, sólo añadiré, en elogio, que la partitura se ha cantado tal cual está escrita, lo que no es tan común como debiera serlo. No há muchos días, y ante la noticia de que la representación de *El Barbero de Sevilla* había sido una solemnidad artística, encaminé mi humilde persona hacia el regio coliseo, para oír aquella joya musical. Salva la cavatina de salida, admirablemente

cantada por el tenor Massini, todo lo demás que ví y oí se parecía á la música del cisne de Pesaro; pero no era ella: tales libertades se tomaban cantantes y músicos, trayéndome á la memoria aquel sabido cuento del que gastaba un reloj de Breguet, en el cual tenía puestos sus cinco sentidos, lo cual no bastó á que el mejor día se le descompusiera. Llevóselo al relojero del pueblo en que vivía, no sin cierto miedo, y al cabo de pocos días volvió, algún tanto escamado, á saber en qué estado andaba la compostura. «Ya anda, y perfectamente—le dijo con aire placentero el artífice:—tómele usted.» Y alargando la mano, le entregó el cronómetro y un papelito doblado. «¿Qué es esto?—preguntó el hombre en cuestión.—Nada—contestó aquél:—cuatro ruedas grandes y seis chicas que le sobran.» En el Teatro Real, y con el *Barbero*, la cosa se ha hecho de otro modo: á la música de Rossini le han agregado tal número de ruedas, entre chicas y grandes, que le han puesto que ni que digan dueñas. Bien venida sea, pues, la función de desagravios que, en lo que toca á este punto, se ha dado con el *Mefistófeles*.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Febrero 1883.)

LI

RICARDO WAGNER

Registran los anales de la Música en la segunda mitad del presente siglo dos hombres que, á pesar del nada paternal cariño que se profesaban, y en que se había trocado el afecto que en un principio se tuvieron, presentan en sus caracteres, en sus aspiraciones, y hasta en el derrotero por donde, es innegable, han encaminado el arte músico, grandes semejanzas: Héctor Berlioz y Ricardo Wagner; espíritus, ambos, turbulentos; de innegable y poderoso talento; tan afanosos de alcanzar renombre como poseídos del *odi profanum vulgus*; dotados de una fuerza de voluntad extraordinaria y de insaciable ambición de gloria; llamándose á sí propios revolucionarios de la Música, han batallado, y son sus palabras, para imprimir al divino Arte un movimiento parecido al que la revolución del 93 dió á Francia en el orden político, haciéndose, hasta cierto punto, los terroristas de la Música, y convirtiéndose en apóstoles de una reforma que, rompiendo las trabas que, á su juicio, encadenaban la mente del inspirado compositor, abriera á éste horizontes desconocidos en donde pudiera desplegar sus alas el genio, hasta entonces sujeto y encadenado á viejas y rutinarias fórmulas de escuela.

Tal ha sido el pensamiento que movió á Berlioz á escribir aquellas obras que, al decir de Wagner, eran «una especie de vértigo, un esfuerzo constantemente infruc-

tuoso.» y cuyo origen encontraba en los últimos destellos de Beethoven; y tal, del mismo modo, el que ha presidido y guiado al autor del *Lohengrin* para componer aquella música, de la que su bilioso rival decía que «tan sólo se aplaudía al concluir, porque cesaba el dolor que al oírla se había sentido.» Juicios tan apasionados como injustos, y que sólo tienen parangón con el que Scudo emitió al leerlos, y en que después de afirmar que ambos eran de la misma familia, dos hermanos enemigos, y dos émulos de la insubordinación contra la verdadera belleza, añadía «que merecían ser cosidos dentro de un saco y arrojados al mar para aplacar la cólera de los dioses.»

Héctor Berlioz pagó el común tributo á la tierra hace años, agobiado por el dolor de no haber sido comprendido por sus contemporáneos, y dicho se está, sin haber realizado, en su querida Francia, al menos, los ensueños de gloria que acariciaba y le sostuvieron en todos los trances de su azarosa vida. Ricardo Wagner ha muerto, pocos días há, en Venecia, en el apogeo de su fama, gozando, como Rossini, de la apoteosis que sólo una generación tardía y menos apasionada ó más justa suele conceder á los grandes hombres; respetado y ensalzado por la Alemania entera, que le ha seguido hasta en sus extravíos, dando así un solemne mentís á las palabras que en un momento de desesperación escribía su héroe, allá por los años de 1852, y que ha valido á su música el dictado especial con que desde entonces se ha conocido por los más ardientes y encarnizados enemigos de ella: «No he tenido, decía, la fortuna de ser comprendido; ni los críticos ni el público han entendido mis óperas, ni el fin artístico que me guió al escribirlas: excepto unos pocos amigos, ninguno ha simpatizado con mi manera de sentir, y forzoso me ha sido reconocer, después de muchas experiencias, que nada debo esperar de la generación actual, y que sólo trabajo para el porvenir.»

Quién haya sido este hombre, y cuál la influencia que haya ejercido en el divino Arte, he aquí lo que quisiéramos

mos apuntar en breves líneas, dado que no es posible en los estrechos límites de un artículo tratar de un asunto sobre el cual se han escrito no pocos volúmenes.

Wagner nació en Leipsick en 1813; huérfano de padre á los pocos meses, su madre contrajo de nuevo matrimonio con Geyer, pintor y cómico, debiéndose á esto, tal vez, que aquél en sus primeros años se dedicara á la Pintura. Muerto su padrastra, trocó bien pronto los pinceles por el piano, el cual, por causas que ó no saben ó no dicen sus biógrafos, y tal vez por el espíritu de insubordinación que constituye uno de los principales rasgos de su carácter, dejó más tarde, para entregarse con todo el ardor de un neófito á la poesía. Fruto de sus nuevas aficiones fué una tragedia terrorífica y espeluznante, que, por fortuna suya, nunca se representó, y era una verdadera epidemia en acción: baste decir que, según se cuenta, al terminar el acto cuarto de los cinco de que se componía, iban muertos ¡cuarenta y dos personajes!

No tardó mucho Euterpe en dar de lado á Melpómene, gracias á una sinfonía de Beethoven que Wagner oyó, convirtiéndole, según confesión propia, en músico de la noche á la mañana; cambio que su fanático admirador Schuré atribuye á que aquel gran genio con su obra había descubierto á su ídolo, de un solo golpe, el *mundo de las energías primordiales*; explicación que deseamos no deje tan á obscuras á los lectores de este artículo, como sin rubor confesamos nos ha dejado á nosotros.

Después de escribir varias sinfonías, y ya maestro director del teatro de Riga, compuso, en 1834, una ópera titulada *Las Hadas*, cuyo argumento estaba tomado de una novela de Gozzi, á la que siguió *La Novicia de Palermo*, inspirándose, al decir de sus biógrafos, en la música de Weber para la primera, y para la segunda en la de Bellini y Auber, á los que por entonces profesaba gran admiración, que luego se trocó en tan profundo como inmerecido desprecio.

La estrechez en que vivía, amargando su existencia, y

que amenguó por algún tiempo el deseo incesante que tenía de escribir, le hizo volver de nuevo á acariciar la idea de expatriarse que ya había tenido en Berlín cuando bien de cerca vió la miseria, y con tanto más motivo, cuanto que llegaban á sus oídos los triunfos obtenidos en Francia por su compatriota Meyerbeer; aprovechando la terminación de su contrato en Riga, y á pesar de los consejos de su familia y de sus amigos, reunió el dinero que pudo, y embarcóse con su mujer en un navío de vela, llevando en su corto equipaje la letra y música de los dos primeros actos del *Rienzi* (que había escrito inspirándose en la conocida novela de Bulwer), decidido á tentar fortuna en París, ya que la suerte le era hasta entonces tan adversa en su patria.

El viaje no pudo empezar bajo peores auspicios. El buque, presa de tres tormentas, tuvo que buscar refugio en un puerto de la Noruega; y el admirable espectáculo que durante aquéllas contempló Wagner, la leyenda del buque fantasma que le contaron los marineros, y la idea del navío condenado eternamente y arrojado por la tempestad, se grabaron fuertemente en su imaginación, siendo el germen de la ópera que con aquel título compuso años después. Llegado, al fin, á París, su mala estrella en nada cambió. Contra ella nada pudo la decidida protección que desde luego le dispensara Meyerbeer, cuyos servicios pagó después con ingratitud, consignada, sobre todo, en su libro *El Judaísmo en la Música*, y el apoyo de Schlensinger, á cuyas reiteradas instancias se ejecutaron las oberturas del *Fausto* (que debía ser la primera parte de una gran sinfonía) y de *Cristóbal Colón*, sin que el éxito correspondiera en manera alguna á las esperanzas de su autor, quien se vió obligado á escribir, para ganarse el pan de cada día, arreglos de óperas para varios instrumentos, artículos en la *Gaceta Musical*, y á vivir de la estrecha manera que él mismo cuenta en la novela que por entonces escribió con el título de *Un músico extranjero en París*, en que consignó los va-

nos esfuerzos que había hecho para conquistar el aplauso público, la estrechez y miseria en que se encontraba, y, según uno de sus biógrafos, «la vida de un Ricardo Wagner, que su imaginación hacía moverse y trabajar en medio de sus sueños materializados.» Tan escaso de gloria y de dinero andaba por aquellos tiempos.

La fortuna, que airada se le había mostrado hasta entonces, comenzó á sonreírle. Cuando más atribulado estaba, recibió, «con la explosión de alegría del desesperado que ve su redención,» la noticia de que el *Rienzi*, cuya partitura, no bien terminada, había enviado á Dresde, había sido aceptado, gracias á la mediación de Meyerbeer, por el director de aquel Teatro Real, é iba á ponerse en escena. Partió para Alemania tan rico de esperanzas como pobre de dinero, llevando en su bagaje la ópera *El Buque fantasma*, cuya partitura había escrito en brevísimo tiempo en Meudon, á donde se había retirado para respirar más á sus anchas, libre de las brumas de París y de las asechanzas de sus acreedores, que sin piedad le perseguían.

El *Rienzi*, del que dícese que Wagner casi ha renegado después, y que muchos de nuestros lectores conocen, fué acogido con gran entusiasmo, valiendo á su autor el nombramiento de Maestro de Capilla del Rey de Sajonia, gracia que aquél confiesa en su libro *Comunicaciones á mis amigos* fué para él tan inesperada como sorprendente, y que por cierto pagó, siendo uno de los más activos promovedores de la revolución intentada en 1848 para destronar á aquel monarca, valiéndole sus hazañas un merecidísimo destierro.

El éxito obtenido por el *Rienzi* animó al director del teatro á poner en escena *El Buque fantasma* en 1843, el cual, merced á algunas melodías, escapadas, como Wagner mismo ha dicho después, de su pluma, «todavía no bien desprendida de las malas costumbres y de las preocupaciones comunes,» y al talento dramático de la Schræder-Devrient, obtuvo tan sólo regular éxito en la

primera representación, decayendo por completo en las sucesivas. En vano fué que el autor de que vamos hablando publicase la carta en que Spohr le felicitaba por los esfuerzos que hacía «por aspirar en su música á la nobleza y á la grandeza, en una época en que sólo se buscaba el más vulgar placer del oído,» y que un periódico musical, que gozaba de autoridad en Alemania, viesse en *El Buque fantasma* «el signo de esperanza que nos ha de libertar en nuestra marcha vagabunda por los mares de la música extranjera, y ha de hacernos encontrar la celestial patria alemana;» la ópera fué ofrecida por todas partes, y los empresarios, á coro, la rechazaron, causando á su autor grandísimo desaliento, no porque dudase de la bondad de ella, sino por la creencia que abrigaba de que ni había artistas que la interpretaran, ni público que la comprendiese.

Llevado de su espíritu reformista, emprendió á muy luego la composición del *Tannhäuser*, cuyo argumento le había sido inspirado por un viejo *lied* popular, en que se cuentan las aventuras del caballero Tannhäuser, que fué arrebatado nada menos que por la diosa Venus y llevado á su residencia de Venusbern, en las montañas de Turingia, donde se casó con ella, condenándose por esta apostasía, y en cuya ópera, al decir de sus admiradores, quiso pintar «la lucha, dentro de un mismo corazón, de los deseos profanos y de las aspiraciones ideales.» Púsose en escena en Octubre de 1845, oyéndose el comienzo con loco entusiasmo, que, según cuentan, fué disminuyéndose á medida que la representación avanzaba, hasta el punto de terminar ésta en medio de la frialdad más glacial que darse puede. La crítica no dió paz á la mano para burlarse de la manera más acerba de Wagner; el público la hizo coro, y la única venganza que aquél pudo tomar por entonces, fué consignar en un escrito, que bien claro muestra el desaliento en que se encontraba, que «con el *Tannhäuser* sólo se había revelado á un corto número de amigos íntimos, y no al público, á quien

se había dirigido involuntariamente al representar su ópera.»

Ya hemos dicho la suerte que cupo á Wagner el año 1848. Refugiado en Zurich, creyó llegado el momento de exponer y defender sus ideas musicales, y publicó, uno tras otro, sus libros *Arte y revolución*, *Opera y drama*, *Tres poemas de óperas*, con su famoso prólogo, y *Obra de arte del porvenir*, amén de no pocos artículos en revistas alemanas. No es posible, al correr de la pluma, hacer un análisis, por somero que fuese, de aquéllas en que, á vueltas de sanos principios, ya con anterioridad expuestos por Benedetto Marcello, nuestro sabio jesuita Artega y Gluck en su famoso prefacio del *Alceste*, se ven los delirios de un inmenso talento extraviado, y son, sobre todo, el comienzo de una serie de diatribas contra los más admirables genios de la Música, y que sus más ferrosos adeptos han exagerado después, si exageración cabía ya, siendo buena muestra de ello el periódico que los mismos publicaban, en recientes días, en el misma Bayreuth, para glorificación de su oráculo, cuyo orgullo sólo podía medirse á la altura de su inmenso talento, y que á sí mismo se ha llamado en más de una ocasión el *Mesías de la Música*. Así se lee en los tales libros que la música de Mozart *c'est le bruit d'une table royal qu'on sert et qu'on dessert á la fois*; así se ve á Wagner calificar de música de baile á las melodías que escribieron Bellini y los genios de la ópera italiana, y tratar con irritante desprecio á otros respetabilísimos autores, como más tarde lo hizo del mismo Meyerbeer, de Mendelsshon y de Schumann, todo para probar las excelencias de lo que él llama *melodía continua*, y que define «la gran melodía que envuelve la obra dramática toda entera... y que debe producir en el alma un estado parecido al que causa una bella floresta, al ponerse el sol, al paseante que allí viene huyendo de los ruidos de la ciudad.» Esta impresión deja al lector que la analice según su propia experiencia y en todos sus efectos fisiológicos, y á su

modo de ver, consiste en «la percepción de un silencio cada vez más elocuente.»

Hagamos alto sobre este punto negro de la vida de Wagner, y digamos que, mientras esto pasaba, Listz trabajaba con ardor para poner en escena, en el teatro de Weimar, el *Lohengrin*, que al fin se oyó por la primera vez el 28 de Agosto de 1852, obteniendo desde luego gran éxito, y renovándose con él la lucha entre los partidarios de la nueva y de la vieja música, que, por lo encarnizada, ha dejado bien atrás la famosa de los gluckistas y pizzinistas que hubo en Francia en el pasado siglo. Pasáronse algunos años, empleados por el autor que nos ocupa en la composición de sus óperas *Tristan é Isolda*, en la que ya pone resueltamente en práctica todas sus doctrinas, y se ha apellidado la bandera revolucionaria de la Música; los *Maestros cantores de Nuremberg*, y su famosa tetralogía de los *Nibelungen*, sin otro reposo que una corta estancia en Londres, y otra algo más larga en París, á donde marchó, cuentan sus biógrafos, precedido de tantas adoraciones como diatribas, con objeto de dar el golpe, al menos así lo pensaba, que debía decidir de su supremacía en el Arte. El *Tannhäuser*, sin embargo, no le elevó á ella, á juicio de los parisienses: silbaron horriblemente la ópera, desencadenándose con furia los críticos contra su autor, hasta el punto de decir Berlioz, con no sobra de caridad (tanto menos excusable cuanto él era el precursor de aquel género de música), que «si aquello era la nueva religión del Arte, él, resueltamente, no la profesaba.» Wagner protestó, con poca altivez, de aquellas censuras, que tan al alma le llegaban, y su amargura sólo encontró consuelo al saber que el Gobierno sajón le abría de nuevo las puertas de su patria, á la que se dirigió en seguida, trocando la antipatía que de antes sintiera por la antigua Lutecia en odio irreconciliable, y de que son fiel reflejo, tanto su poema *Al Ejército alemán delante de París*, como su folleto *Una Capitulación*, escrito á raíz de la ren-

dición de aquella ciudad al terminar la guerra franco-prusiana.

Decidido á buscar el reposo necesario á treinta años de trabajo y de constante lucha, quiso, pasado algún tiempo, buscar el descanso y el retiro en Suiza, y cuando ya se preparaba á ello, el Rey de Baviera le llamó, colmándole de favores y de honores y haciéndole su favorito. Los cuantiosos gastos que ocasionaron sus óperas; su guerra encarnizada al cristianismo, que le atrajo la animadversión de todos los católicos de aquel país, y las envidias de los cortesanos, que no veían con buen ojo aquel intruso, cuyo carácter dominador y despótico no era ciertamente el más á propósito para captarse amigos, le proporcionaron no pocos sinsabores y hasta el destierro, á donde le siguió el cariño del joven Monarca, quien al cabo pudo volverle á la corte, y ser el más activo cooperador de la idea que hacía tiempo se agitaba en la mente de Wagner: la construcción de un teatro *ad hoc*, donde se representase su famosa tetralogía, y que al fin se edificó sobre una colina, á corta distancia de Bayreuth, á donde el maestro fué á fijar su residencia, en una quinta que bautizó con el nombre de *Vanhfried*, ó «la paz de la imaginación,» con su mujer (divorciada, para serlo, en todo sosiego y amigablemente, de Hans de Bulow, que haciendo ese sacrificio en aras de su ídolo, no por ello dejó de tributarle ferviente culto) y de su fiel secretario Richter.

Allí, el 13 de Agosto de 1876, ante casi todas las testas coronadas de la Alemania, que, al decir de un escritor, se reunieron para consagrar con su presencia el triunfo simbólico de las razas germánicas sobre las razas latinas degeneradas, se representó por vez primera *El Anillo de los Nibelungen* (*Der Ring der Niebelungen*), con asombrosa magnificencia, sin que fuera empresa fácil entonces, como ahora, y menos á los que no lo hemos oído (pues que en ópera en que la orquesta es un elemento tan importantísimo, la lectura de una partitura de piano y

canto es insuficiente de todo punto), formar cabal juicio ni del éxito que en verdad obtuvo, ni de lo justo ó de lo injusto que hubiera, tanto en los que, con furor verdaderamente wagneriano, la ensalzaron hasta las nubes, como los que con no menos ardor la declararon punto menos que incomprendible, sin negar por eso que era la obra de un genio y de un talento de primer orden.

Iguales dudas y luchas parecidas ha causado su última obra *Parsifal*, que Listz ha calificado de «nuevo milagro» de Wagner, representada en Julio del año pasado en el mismo teatro de Bayreuth (ó *La Meca del porvenir*, como la llama nuestro compatriota Marsillac en un curioso opúsculo que ha publicado recientemente con dicho título), y en la que aquel maestro presenta á su héroe en busca del *San Graal*, conocido ya de cuantos han oído el *Lohengrin*.

Tal es la vida y las obras de este revolucionario de la Música. El entusiasmo sin límites con que los wagneristas le han ensalzado, y la religión que puede decirse han hecho de sus doctrinas; el furor con que las han defendido, y el desprecio con que han tratado á todos, ó casi todos, los grandes maestros del Arte, y á cuantos no han seguido su bandera, ha formado una corriente antiwagneriana, tan ciega en su odio como lo son aquéllos en su fetiquismo, sin que un espíritu imparcial pueda dar á unos ó á otros completa razón.

Negar que Wagner ha sido un hombre de inmenso talento; un genio á quien sus mismas teorías, ó tal vez su orgullo, han extraviado; de profundo saber, de indomable fuerza de voluntad y un gran artista en toda la extensión de la palabra, sería soberana injusticia. Considerar, le como el apóstol de una nueva era, como el astro á cuya aparición palidecen todos los demás, y como un reformador que ha elevado el divino arte de la Música á su apogeo, sería locura insigne. La revolución de Wagner, cuya influencia se hace sentir, sobre todo, en las obras escritas de pocos años á esta parte en el mundo musical,

ha sido un progreso en cuanto ha retrotraído el drama lírico al concepto originario de Gluck, y en cuanto ha despojado á la música del teatro del convencional corte de las piezas, de las rutinarias fórmulas y de los ya vetustos ornamentos que hicieron las delicias de una generación que pasó, inculcando en los compositores el verdadero sentimiento dramático, que ya antes del reformador de que vamos hablando tuvieron á maravilla otros genios de mucha más valía que él. Pero ha sido un mal, en cuanto, aferrado á sus más extremadas doctrinas, ha lanzado al Arte en un camino de nebulosidades y de vaguedad, llenando sus óperas de eternos recitados, de trozos de música de desmesuradas dimensiones, ligados entre sí, como asienta un crítico respetable, por un hilo melódico imposible de coger. De aquí el que Wagner sea grande cuando sigue á los grandes modelos, como en la marcha del *Tannhäuser* y en el canto nupcial de *Lohengrin*: allí su genio se muestra en todo su esplendor; el profundo armonista despliega felicísimamente todos los recursos de su inmenso saber, y su maravilloso arte de instrumentación se muestra en toda su magnificencia; y de aquí también el que cuando, sumergido en las profundidades de sus teorías, las aplica á la práctica, resulte confuso, incomprensible, al punto de dar casi la razón á los que creen que el objeto de su música, en ocasiones tales, es poner á prueba la paciencia del auditorio, y la han comparado á un poema sin puntuación, sin reposo ni terminación. De todas maneras, repetimos, su influencia en el mundo músico ha sido y es incontestable. ¿Conducirán sus reformas á nueva era para el Arte, tan gloriosa como la época que empieza en Haydn y termina en Meyerbeer, y que es, á no dudarlo, la época de oro de la Música, ó será Wagner el principio de un período de decadencia, como lo fueron Pietro de Cortona y Caravaggio, con su realismo brutal, para la Pintura, y Góngora, con su culteranismo, para nuestra Literatura? No es fácil predecirlo, por más que así lo temamos. Dado,

sobre todo, el ardor con que se combaten amigos y adversarios del autor de los *Nibelungen*, la prudencia exige esperar al tiempo para juzgar con serena calma é imparcialidad los resultados; que en pocas ocasiones como ésta puede decirse lo que en cierta ocasión escribía un doctísimo amigo: no puede tocarse á la lava de los volcanes hasta que se enfríe.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Febrero 1883.)

LII

LOS HUGONOTES—LA MISA DE «REQUIEM,» de Verdi.
FILEMÓN Y BAUCIS
SESIONES DE LA UNIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Rompo el forzado silencio en que mis achaques me han tenido, siquiera sea para dar á usted una especie de fe de vida, y demostrarle que aún ruedo por este pícaro mundo y puedo reanudar con mis lectores el capítulo interrumpido de mis revistas, saldando la cuenta que con ellos tengo pendiente, en esperanza de mejores tiempos para mi salud y para su curiosidad.

Dicho esto, no por vía de preámbulo, sino como explicación del mutismo que, repito, he guardado *a fortiori* y hartó á pesar mío, y de esta epístola, retrospectiva en más de un punto, añadiré, con el objeto de coger el hilo de mi narración, que la campaña artística de nuestros teatros terminó há tiempo en unos, y en otros está para dar su acorde final. La dispersión de los artistas fué inmediata, y cada cual marchó con la música á otra parte, y los que han quedado lanzan sus últimos gorgoritos con el fervor y entusiasmo con que lo hacen sus colegas de las iglesias al decir *Deo gratias* en una función larga, después de haber ejecutado (y tome usted el vocablo en el sentido que más le guste) algunas de esas composicio-

nes sagradas, vamos al decir, que, por punto general y salvo levisimas excepciones, se oyen en nuestros templos, urdidas, al parecer, ó fabricadas, con premeditación y alevosía, no para atraer, sino para ahuyentar más que á paso á los fieles de la casa del Señor.

En el Teatro Real empezó la huelga, y sea, como algún espíritu un tanto suspicaz y malicioso pudiera creer, por borrar el recuerdo de lo pasado, dejando favorable impresión para lo venidero, ó á la manera de pecador arrepentido que quiere pagar en buenas obras al término de su existencia los errores de la pasada vida, lo cierto es que dió fin á sus tareas de un modo que dejara gratos recuerdos, con *Los Hugonotes*, una de las más grandes manifestaciones de la música dramática en el presente siglo, y la *Misa de Requiem* de Verdi, sentidísimo é inspirado homenaje del gran maestro á la memoria de Manzoni.

Hace algunos años asistía yo á una de las representaciones de la ópera meyerbeeriana, teniendo á mi lado un insigne maestro que paso á paso seguía la interpretación de ella, con la partitura á la vista; y al hacerme notar el sinnúmero de bellezas que, ó no se apreciaban, ó pasaban punto menos que inadvertidas, amén de las mutilaciones de que aquélla era víctima, me expresaba su deseo de poder algún día dirigir dicha obra con artistas de primer orden y tras larga serie de concienzudos ensayos; en la confianza de que entonces podría apreciarse en todo su inmenso valer el singular mérito de *Los Hugonotes*, ópera que, como en más de una ocasión he hecho notar, es, á mi juicio, el verdadero tipo del drama musical, y la que, según expresión de un entendido escritor, representa el perfecto y armónico consorcio entre el drama y la música, en que recíprocamente se apoyan ambos, sin que el uno pretenda ejercer tiranía sobre el otro, y obra, en fin, en la que Meyerbeer ha sabido esculpir de un modo admirable los caracteres de los personajes, y transportar al oyente á los tiempos y lugares

en que la acción pasa, desarrollada, por cierto, en un libro que pudiera y debiera servir de modelo.

Hace largo tiempo que sucedió, y sólo lo recuerdo para cerrar el capítulo, pues que sería sobrado impertinente hablase á usted de materia tan trasnochada. Baste, pues, recordarle que, si no con la perfección absoluta á que el maestro antes aludido aspirara, la interpretación de *Los Hugonotes* satisfizo á los más exigentes, y mereció por entonces cumplidos elogios, que, por mi parte, hubieran sido mayores, si abandonándose, en aquella circunstancia al menos, una añeja y censurable tradición de nuestro teatro, se hubiera hecho oír el acto quinto, desconocido, ó punto menos, del público madrileño. Cierto y verdad que las óperas del insigne berlinés están, como se ha dicho, concebidas en proporciones demasiado vastas, dadas las exigencias escénicas, y, sobre todo, las fuerzas de los cantantes; cierto, también, que algunas de las supresiones datan de la época en que Meyerbeer vivía, y se hicieron á vista, ciencia y, sobre todo, paciencia suyas, y las cuales, mal de su grado, hubo de consentir ó tolerar; pero no lo es menos que tan bárbara como absurda mutilación no tiene excusa, y no hay razón bastante para que jamás se oiga la admirable música del acto quinto, soberbio y espléndido coronamiento de la obra más inspirada y más perfecta que brotó de la pluma del inmortal maestro. Y basta con lo dicho, que apunto, más que como recuerdo del pasado, como saludable advertencia que debiera tenerse en cuenta, y ya verá usted cómo no se tiene, para el porvenir.

La *Misa de Requiem* recordó á los amantes del Arte la antigua lucha, que á su aparición tomó nuevos bríos, entre los que podemos llamar partidarios de la vieja y de la nueva música religiosa, ó sea entre los que exigen para las composiciones de este difícil género una severidad y un clasicismo tal vez excesivos, y los que reclaman para el compositor mayor ó menor libertad en la expresión de sus ideas y de sus pensamientos; opiniones que, llevadas

en el ardor de la discusión y de la pelea á exageraciones sin cuento, han hecho aún más insoluble la cuestión, de suyo harto intrincada y compleja.

Materia es ésta que bien merece capítulo aparte, y no ha de faltar ocasión para ello; baste por hoy decir á usted que ha sido causa de gran número de escritos, algunos bien notables por cierto, y objeto de largas y detenidas discusiones en congresos celebrados *ad hoc*. En unos y otros se han dibujado las diferentes tendencias y aspiraciones que hay en el asunto, desde los que pretenden la exclusión de nuestros templos de toda otra música que no sea el canto llano; los que establecen como patrón ó norma lo que pudiera llamarse música *alla Palestrina*; los que, más tolerantes, y tal vez más en lo cierto, admitiendo como base fundamental ambos géneros, si así pudieran llamarse, no niegan la debida participación á los modernos elementos con que el Arte se ha enriquecido, y aspiran á que la música religiosa sea, como dice Feijóo en su conocido *Discurso*, «noble, majestuosa y grave; excite á los oyentes á afectos de respeto y devoción... é induzca una tranquilidad dulce en el alma, recogiénola en sí misma, y elevándola, digámoslo así, con un género de raptó extático sobre su propio cuerpo, para que pueda tomar vuelo el pensamiento hacia las cosas divinas,» hasta los que proclaman la libertad absoluta y no admiten reglas ni trabas que coarten lo más mínimo la inspiración del compositor; escuela en la que figuran como ardientes adalides, aparte de Scudo, que ya en sus tiempos sostuvo esta bandera, Beauquier, filósofo-músico, que para defender sus teorías llega hasta el punto de negar la existencia del género religioso, y el conocido escritor que con el pseudónimo de Lagenevais, tronó en la *Revue de Deux Mondes*, y al hablar de la *Misa* de Verdi, contra toda traba que coartase en lo más mínimo el vuelo del género, y sentó la peregrina teoría de que el músico debe pedir tan sólo consejo á su *temperamento* para tratar de un asunto sagrado.

Sea de esto lo que quiera, es lo cierto que la obra en cuestión es de verdadera importancia; que tiene trozos de sabor verdaderamente religioso, y otros en que el sentimiento dramático, que Verdi posee en alto grado, se revela en toda su pureza y vigor, y que, en suma, es un sentido, y á veces sublime, homenaje de un genio que hizo á su lira eco del dolor que á la Italia entera había causado la muerte del célebre autor de *I promessi sposi* y del *Cinque di Maggio*.

Recordará usted, amigo mío, que al aplaudir, hace tiempo, los esfuerzos que se hacían por volver á dar vida á la Zarzuela, manifestaba á los lectores de *La Ilustración* mis temores de que sólo se consiguiera galvanizar un cadáver. Los hechos han confirmado mis sospechas. Sea que músicos y poetas se hayan dado de ojo para ello; sea que su inspiración y su talento anden viajando por otros mundos, es lo cierto que de algún tiempo á esta parte ninguna obra nueva, genuinamente española, se ha visto ni oído en aquel coliseo, donde á cambio, sin duda, de cosa mejor, tan sólo han pasado por la rampa de su escenario operetas, en su mayor parte insulsas, y traducidas, salvo el *Bocaccio*, de una manera capaz de hacer llorar al más empedernido.

La fría acogida que han tenido ha sido merecida, y no se concibe su buen éxito al otro lado del Pirineo más que por una esmerada, cuando no hartamente expresiva, interpretación; por el lujo y aparato de la escena, ó porque, y tal vez ésta sea la principal razón, el gusto literario de nuestros vecinos va también degenerando, de lo cual hay más de una prueba, y su paladar no encuentra sabor ni agrado más que en manjares fuertes ó hartamente primaverales, en que la desvergüenza es chiste, la chocarrería gracia, y la moral, aun la más laxa, un mito. A este género pertenecen *Gillette de Narbone* y la *Camargó*, cuya música, triste remedo de la de Offenbach, no tiene siquiera la gracia de la de éste, y que ciertamente no merecen por parte de la crítica más que un significativo silencio, así

como por parte del público la indiferencia con que han sido oídas y el merecido olvido en que desde luego cayeron.

Filemón y Baucis, de Gounod, ha sido, puede decirse, la última palabra del teatro de la Zarzuela en la presente temporada. Escrita por aquél en un acto solo, para el teatro de Baden, fué más tarde diluída en tres para el teatro lírico de París, donde se oyó por vez primera hace ya unos veintitantos años. Su argumento, candorosamente mitológico, nada interesa al oyente, como usted ha podido apreciarlo por sí mismo, sobre todo desde que le han acostumbrado á ver puesta en solfa toda la corte celestial del Olimpo, y no es cosa fácil de explicarse cómo Gounod, el más inspirado de los líricos franceses en los presentes tiempos, haya caído en la tentación de bordar con una música agradabilísima y original, en más de un pasaje, un libro tan insulso. Gracias á ello; gracias al modo y manera como ha sido interpretada la obra por los actores de la Zarzuela, sobre lo cual, si no lo mejor, lo más caritativo es callarse, el *Filemón y Baucis* no gustó gran cosa, dígase lo que se quiera, sin que fueran bastantes para salvarle ni la acertada é inteligente dirección del maestro Vázquez, ni los esfuerzos de la orquesta, que se esmeró, justo es decirlo, en hacer resaltar por su parte las bellezas de que está sembrada la partitura.

Y continuando esta especie de revista de comisario, diré á usted dos palabras tan sólo acerca de la compañía lírica que hasta hace pocos días ha actuado en el teatro de la Plaza del Rey. Allí, con un valor digno á veces de mejor suerte, se han ido propinando una tras otra, y á precios arreglados, como diría un tendero de comestibles, no pocas óperas del repertorio italiano. *Lucía, La Favorita, Hernani, Rigoletto, Saffo, Jone*, y no sé cuántas otras más, han sido el pasto espiritual, digámoslo así, de aquel público, y á todas las críticas que pudieran hacerse cabría contestar con un *sucedido* que me contó el inolvidable actor Joaquín Arjona. Ensayábase por Vale-

ro, no sé cuándo ni dónde, cierto drama, uno de cuyos actos terminaba con una especie de manifestación popular al grito de: «¡Viva el Rey!» que daba uno de los comparsas, y era contestado por los demás. Encargóse de ello á un pobre hombre de esos á quienes las empresas tienen ajustados punto menos que á sópicaldo, y de voz un tanto endeble y afeminada. Cada vez que llegaba el momento, el sujeto en cuestión daba el grito con menos entusiasmo y con más miedo, efecto también de los réspices que por ello le echaba el decano de nuestros actores, hasta que en el ensayo general lo hizo peor que nunca. Dirigióse entonces á él Valero lleno de ira, diciéndole: «Pero, hombre, ¿qué diablos de voz tiene usted?—De dos pesetas, Sr. D. José,»—respondió el interpelado todo tembloroso y entrecortado.—Lo mismo, *plus minusve*, habrían podido decir á los exigentes los artistas del teatro de que voy hablando á usted, Director amigo, y eso que había allí quien pudiese figurar, sin desmerecer, en escenarios de más grandes pretensiones.

Y liquidada mi cuenta en lo que á teatros líricos se refiere, veamos ahora de saldarla en lo que hace á los conciertos, y que, á haber sido mi salud otra, hubieran sido objeto de especial artículo.

*
*
*

A imagen y semejanza de lo que pasa en la vecina tierra, donde al lado de los conciertos ultra-clásicos del Conservatorio organizó Padeloup otra Sociedad, que hoy se ha hecho popular, reclutando para sus filas el elemento joven que salía de aquella escuela, hase organizado aquí la *Unión Artístico-Musical*, que, hábilmente dirigida hoy por el maestro Espino, si no reúne los artistas de valía y de larga práctica que la *Sociedad de Conciertos*, suple en su conjunto esa falta con un entusiasmo artístico digno de todo encomio, y que se revela, más aún

que en la precisión, en el colorido, exuberante á veces, con que interpretan las obras musicales. Así lo han demostrado, entre otras que por ya conocidas omito, en los *bailables* del *Fausto*, de Gounod; en el preludio de la *Herodiade*, de Massenet; en el delicadísimo preludio de aquel autor, *Le Dernier sommeil de la Vierge*, que, como es sabido, es parte de una leyenda sagrada que no hace muchos años escribió este joven y ya celebrado autor, y en la sinfonía fantástica de Berlioz, *Episodios de la vida de un artista*, obras las dos últimas que merecen especial mención.

A creer al mismo Berlioz, cuando le preguntaron al famoso Cherubini por qué no acudía al Conservatorio á oír dicha sinfonía, contestó en su francés entremezclado de italiano: *Ze n'ai pas besoin d'aller savoir comment il ne faut pas faire*. Y no puede negarse que en el fondo, y aparte de la inquina que mutuamente se profesaran, no le faltaba algo de razón al severo y clásico maestro. Escrita esta obra por Berlioz cuando apenas contaba veintiséis años de edad, quiso pintar en ella su propia vida y las agitaciones de que era presa su corazón, gracias al amor shakespiriano, digámoslo así, que le inspiró Miss Smithson. Dice el mismo autor que la obra tuvo gran éxito, lo cual no quitó para que desde luego, y siguiendo los consejos de Hiller, retocase é hiciese casi de nuevo la escena de los campos (que aun hoy se hace pesada), y que á su vuelta de Italia aún añadiese otro nuevo trozo, *Lelio ó la vuelta á la vida*, haciéndola oír de nuevo, no sin gran sufrimiento de Berlioz, quien al ver entre los espectadores á su amada, pasóse todo el tiempo en la duda y angustia de si comprendería ó no que ella era la heroína de todo aquel drama. Parece ser que debió entenderlo, pues que á poco se casaron, si bien, como donosamente apunta un escritor, no tardara Romeo en separarse de su querida Julieta.

Sin que yo, amigo, llegue hasta el punto de decir, como Mendelssohn, que «no conocía en música nada más insí-

pido y aburrido.» confieso á usted que no participo del entusiasmo con que, desde que Padeloup la resucitó hace años, suele ser generalmente oída en el extranjero. Páreceme más la obra de un sabio que de un artista, y por más que, retrotrayéndose á la época y á la edad en que Berlioz la escribiera, admire la maravillosa precocidad de éste, y lo original, ó más bien, lo extraño y atrevido de sus ideas y de la forma con que las revistió, y hasta su magistral instrumentación, lo cierto es que el todo ni impresiona ni arrebató, antes al contrario, produce á la larga cansancio y aburrimiento, dicho sea con perdón del celebérrimo autor de *La Damnation de Faust*.

Y si por el hilo ha de sacarse el ovillo, y perdone usted, Director amigo, lo vulgar y pedestre de la comparación, no cabe duda que Massenet está más en su terreno escribiendo leyendas sagradas (según él las intitula) como *La Vierge*, que no escribiendo óperas como *El Rey de Lahore*. Hay, en efecto, en el preludio que de ella se ha oído, y que Reyer ha comparado con *La Reverie* de Schumann, instrumentada por Litolf, bien que declarando que «en sus contornos melódicos en nada se parecían,» un ambiente de suavidad y de dulzura, un perfume místico y religioso, una filigrana tan admirable y una delicadeza tan grandes, que encantan y seducen al oyente, quien no se sacia de oír aquellas sencillas al par que bellas melodías, realzadas por una instrumentación tan sobria como magistral.

Buena prueba es tan sentida página de que el Arte para conmover no necesita acudir á grandes medios, ni es preciso acudir á efectos extraños y extravagantes (como á ello tienden muchos de los modernos compositores) para producir la verdadera belleza. Y si tal ejemplo no fuera bastante, usted habrá oído, seguramente, este año á la *Sociedad de Conciertos*, que ha tenido sentados sus reales, como de costumbre, en el teatro del Príncipe Alfonso, el severo y hermoso *Largo religioso* de Händel; el *Minuetto*, del *Orfeo*, de Gluck, encantadora página de

aquella hermosa obra, y, sobre todo, las estrofas y coro de hadas de la sinfonía del *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, no conocido hasta ahora del público madrileño. Allí no hay rebuscamientos; allí nada de esa especie de pentacrósticos musicales, verdaderos rompecabezas, donde lo extraño de la forma y lo abigarrado de la armonía encubran la pobreza, cuando no la carencia, de las ideas; allí éstas son hermosas, sentidas, inspiradas, de una sencillez admirable al par que llenas de poesía, y expresadas de modo que todos las entiendan y produzcan el efecto que su autor deseare. Nada, en efecto, más bello que las estrofas y el coro de Mendelssohn, y no es extraño que al hablar de ellas, un crítico respetable declare á su autor maestro en la forma, hasta el punto de que sólo Mozart sea superior á él, y añada que ninguno como él sabía realizar los efectos que su mente le inspiraba; y sin embargo, Mendelssohn, que en cuanto ha escrito demuestra que sus notas características son la belleza y la distinción, y que en todo revela grande inspiración y maestría, decía en una de sus cartas: «Nuestras obras no son, en el fondo, más que simples bosquejos: ¡desgraciado el artista que se pone á trabajar con la convicción de que es un gran maestro!»

Hago á usted gracia de darle punto por punto la lista de cuanto la Sociedad mencionada ha hecho oír en los conciertos que ha dado, y excuso decirle que en sus programas han figurado siempre en primera línea los grandes clásicos del Arte. Baste lo dicho; réstame enviar á su inteligente director Vázquez mi sincero, aunque tardío, parabién, así como á la falanje musical que tiene á sus órdenes, que este año, como en los anteriores, han visto recompensados sus esfuerzos con el aplauso público, también tributado al pianista Voyer y al *violoncellista* Hegyesi, que han tomado parte en algunas de sus sesiones.

Con lo cual, Director amigo, héteme saldado en la cuenta que con usted y los lectores de *La Ilustración* tenía pendiente. Ahora, y para dar punto á esta desaliña-

da carta, he de manifestarle que no extrañe mi silencio acerca de la compañía de ópera que en el actual momento histórico actúa en el teatro del Paseo de Recoletos: hechas todas las salvedades que necesarias sean, diré á usted que, salvo el director de orquesta y alguno que otro artista, paréceme la tal compañía lo mismo que á los revisteros taurómacos los toreros de invierno; y como respecto de éstos sucede á aquéllos, nada, absolutamente nada, se me ocurre que decirle, más que desearla buena suerte y mejor fortuna.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Mayo 1883.)

LIII

SAN FRANCO DE SENA, zarzuela de Arrieta.—EMILIO SAUER

Nadie es profeta en su patria, dice un refrán harto conocido de nuestra tierra, y aun cuando yo no sea, ó al menos lo crea, de esos Jeremías y Malaquías que de todo y para todo se encuentra uno al volver de cada esquina, es lo cierto que algo tengo augurado desde las columnas de *La Ilustración*, de que, por el pronto al menos, he de retractarme hasta cierto punto, deseando de todas veras que llegara el caso de confesar por completo mis errores, y entonar gozoso el *mea culpa*, aun cuando esto de alegría y contrición no parezcan, en el pícaro mundo en que vivimos, cosas que puedan andar juntas, y menos en amigable consorcio.

Sentado esto por vía de proemio y hasta casi como exposición de principios (que tanto vale el proclamar como lema de mis críticas la imparcialidad, que espero en Dios signa teniendo, ya que otros méritos no las autoricen) para aquéllos de mis lectores con quien tenga que habérmelas por vez primera, y como recuerdo, si lo necesitaran, de mi modo de ser, con los que de no corta fecha me conocen ya, y con quienes he guardado no pocos compases de silencio, natural parece que de lo dicho dé alguna explicación, siquiera sea ligera.

Saben estos últimos, y de ello son testigo fiel las columnas de este periódico, que al paso que en todas las ocasiones me ha sido dable, no he escaseado mis aplausos á cuantos esfuerzos se han hecho, ya para dar vida al drama lírico español, etapa, á mi juicio, indispensable

para llegar al *desideratum* de la ópera seria española, que plegue al cielo llegue á crearse y establecerse, ya para hacer renacer, como al fénix de sus cenizas, la zarzuela (cuyos buenos modelos no son, en suma, sino nuestra ópera cómica), no es menos cierto que siempre he apuntado mis temores de que tales propósitos fueran punto menos que infructuosos, dado que no era empresa fácil, á mis ojos, la realización de tan loables deseos.

La zarzuela tuvo algo de la vida de esos calaveras, de mejor ó peor ley, que en pocos años derrochan alegremente su caudal, malgastan su existencia, y concluyen en breve tiempo, no sin arrastrar antes una mísera, caduca y prematura vejez. La época de sus glorias, la edad en que Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Oudrid y otros maestros, de todos conocidos, en feliz consorcio con los inolvidables Ventura de la Vega, Olona, Camprodón con García Gutiérrez, por no citar más nombres, derramaron los tesoros de su ingenio en tantas obras, muchas de las cuales son regocijo aún de la moderna generación, pasó ya, y desde entonces cuantos esfuerzos se han intentado para sacar dicho espectáculo del marasmo en que ha vivido, han sido inútiles ó punto menos, participando de esta atonía, con no menos razón, el drama lírico y los ensayos más ó menos felices que de la ópera española se han hecho. Prueba bien fehaciente de ello, pues no hay para qué meterse en historias más antiguas, son las dos últimas campañas del teatro de Jovellanos, y el intento, bien pronto fracasado, de ópera del teatro de Apolo, en el penúltimo año. Ni *El Anillo de hierro*, de Marqués, ni *La Tempestad*, de Chapí, que en aquél se oyeron por vez primera; ni *La Serenata*, de este último maestro, bellísima joya del arte, con que abrió sus puertas el teatro de la calle de Alcalá, pudieron romper el muro de hielo que separaba aquellos espectáculos del público, y bien pronto la compañía de ópera se dispersó, y la de la Zarzuela continuó una vida lánguida y trabajosa, merced á obras de antiguo conocidas y saboreadas, como el enfer-

mo á quien, á fuerza de tónicos, alarga el médico por algún tiempo la existencia, sin esperanzas de ulterior curación.

Tales hechos, cuyas causas están en la conciencia de cuantos, poco ó mucho, se ocupan de nuestro arte lírico, y sería ocioso enumerár, me hicieron ver con temor, unido á un buen deseo, el propósito que abrigaba la Sociedad de Autores que ha asentado sus reales este año en el ya nombrado teatro de Apolo. Temía, ¿por qué negarlo? y á ello me veía inducido por la triste realidad de los hechos, que tales propósitos se estrellasen contra la fatalidad que perseguía de algún tiempo cuanto en pro del arte lírico español se había hecho, y deseaba sinceramente, en bien del mismo, equivocarme y ver desmentidos mis temores y hasta mis augurios. *La Cruz de fuego*, de los Sres. Estremera y Marqués, con que se empezó la campaña, no disminuyó, por cierto, mis recelos, dado que la música del aplaudido maestro, digna en muchos trozos de su pluma, no fué bastante para salvar las condiciones del libro, verdadero *lapsus* en un ingenio como el Sr. Estremera, quien pudiendo hacer de cosecha propia y buena, tuvo la mala idea de acudir á un argumento harto conocido de aquéllos á quienes ya nos plantea la cabellera, y de querer apropiár á la zarzuela un melodrama de figurín anticuado y merecidamente puesto en desuso. La revancha, sin embargo, no se ha hecho esperar, y cumplida la ha tenido, y de ello me huelgo en extremo, aun á riesgo de pasar por augur de tres al cuarto, en el drama lírico *San Franco de Sena*, que ojalá sea feliz comienzo de una nueva era de gloria y bienandanza para el Arte.

Léese en los *Avisos* de Pellicer, de aquella época, que allá por los años de 1644, los señores del Consejo Real y Cámara de Castilla mandaron que «en adelante no se pudieran representar comedias de inventiva propia de los que las hacen, sino de historia ó vidas de Santos,» alarmados, sin duda, dice el diligente biógrafo de More-

to, Sr. Fernández-Guerra, con las que, entre otros, escribía por entonces el Fénix de los Ingenios, y que no vacilaron en condenar por «el daño que habían hecho en las costumbres.» Fuese por esto solo, ó tal vez, además, porque ya por entonces rodase por la mente del insigne D. Agustín abrazar el sacerdocio y «renunciar, como decía Fr. Antonio de Jesús María, á los aplausos que le daban mercedamente los teatros, y consagrar su pluma á las alabanzas divinas, convertido el entusiasmo ó furor poético en espíritu de devoción,» es lo cierto que no mucho más tarde escribió el esclarecido poeta su drama *San Franco de Sena*, presentando en él un nuevo tipo del *Burlador de Sevilla*, disoluto y pendenciero como éste, según él mismo se declara al decir:

Tirano fuí y homicida,
Falso, blasfemo y lascivo;

pero conservando, en medio de sus extravíos y como freno á sus errores, el respeto á la Virgen María, á cuyo amparo debe, á la postre, su salvación, haciendo resaltar en todo el poema, según dice el erudito escritor ya citado, lo inagotable de la misericordia divina y la eficacia de la penitencia.

Y en efecto: el interés capital del drama está cuando Franco, á quien ningún respeto humano ha detenido jamás, ni aun la ancianidad de su padre, ni la miseria extrema á que le ha reducido por sus vicios, pero cuyo brazo homicida ha contenido un hombre que ya á sus pies invocó el auxilio de la Virgen del Carmen, habiendo perdido al juego sus armas y hasta la ropa que llevaba puesta, juega los ojos, y al serle contraria la suerte, se ve ciego, conociendo que

A Dios, ingrato, ofendí;
De los ojos me privó,
Y al alma me trasladó
Los que del cuerpo perdí;

abriendo su corazón, por intercesión de la Virgen, á una sincera contrición, y entregando su cuerpo á una áspera penitencia, en expiación de sus pecados, hasta vestir, por último, el hábito de fraile del Carmelo.

Descartar del poema cuanto al caso convenía, sin amenguar la grandiosidad del asunto; reducirlo á las dimensiones, relativamente pequeñas, de un drama lírico, conservando en lo posible la fluida y galana versificación de Moreto, é imitarle con destreza, cual sucede en la escena que introduce entre Franco, ya penitente, y Federico, vengador de la honra de su hermana, escena á la cual sólo daña la semejanza que tiene con otra bien conocida del *Don Alvaro*, del insigne Duque de Rivas; todo esto merece grandes y sinceros elogios, que por mi parte serían sin reserva alguna, á haber omitido el señor Estremera las apariciones de la Virgen del Carmen, que Moreto, discretamente, no puso en su drama, y eso que escribía en la época de los Autos Sacramentales, limitándose á hacer ver entre las nubes una Cruz, signo el más grande y significativo de la redención del pecador. *Las cosas santas, santamente deben ser tratadas*, dice un antiguo axioma, y no es del mejor gusto, aparte de otras razones de más monta, ver en la escena, rodeado de bambalinas y alumbrado por bengalas, lo que es santo objeto de piedad y de tierna devoción, máxime en un drama que, como acertadamente ha apuntado un crítico, pertenece á un género en que el sentimiento religioso no entra como generador del asunto, sino como elemento poético. Aparte de este lunar, que tal me permito llamarle, bien ha podido el Sr. Estremera aplicarse, en recto y buen sentido, aquellos versos que en un vejamen ponía el maligno D. Jerónimo de Cáncer en boca del mismo Moreto:

Que en estas comedias viejas
He hallado una brava mina.

Sígala explotando el aplaudido vate con la misma des-

treza y fortuna que al presente, y el arte lírico español estará de enhorabuena.

No es la obra del Sr. Arrieta de aquéllas de que, al menos á mí, sea dado hacer una completa reseña y emitir cabal juicio, deseoso del acierto, con oír la una vez tan sólo; y sin embargo, mi salud, hartó endeble y achacosa, no me ha permitido más. De aquí que *a fortiori*, y con todas las reservas que al caso sean necesarias, tenga que limitarme á consignar mis impresiones, bien que mis lectores no necesiten gran cosa el saberlas, habiendo visto los unos por sí propios, y noticiosos los otros del éxito alcanzado por el aplaudido maestro.

Paréceme la partitura del *San Franco de Sena* la obra de un talento reflexivo y estudioso, y de una imaginación á la cual el hielo de los años no ha apagado á las veces el fuego de la inspiración, alma de toda obra de arte, y, sobre todo, un nobilísimo esfuerzo en pro de la restauración del arte lírico; esfuerzo que por sí solo merecería plácemes sin cuento. Siéntese en ella el respeto á las tradiciones de la buena escuela, que siempre siguió el Sr. Arrieta, al par que la adopción de lo bueno que en sí lleva el espíritu reformista de la nueva generación música de los modernos tiempos; se ve impreso en sus páginas el sello característico y genuino de las obras que de antes le habían dado justa fama; ese no sé qué que caracteriza de un modo indeleble é indubitable las producciones de cada autor y las distingue de todas las demás, y, por último, nótese que, sobre todo en los pasajes culminantes del drama, el músico se ha compenetrado, por decirlo así, del espíritu del poeta y realizado la hermosura, y á veces la grandeza, de la situación y la belleza de la letra. De aquí que, en mi concepto, las páginas salientes y de indisputable valer sean también las de más importancia del drama. Tal puede decirse del coro con que aquél empieza, y cuyo último tema, ya de antes ligeramente iniciado en el prelude, es una melodía religiosa, sencilla, sentida y conmovedora, que es la nota do-

minante de todo el poema; cuya melodía vuélvese á oír al final del acto, reforzada por un coro de niños, que la realza sobremanera, y diestramente combinada con las notas de una barcarola, tema de una serenata que momentos antes canta el coro al pie de los balcones de Lucrecia, y que bien se ve es obra de la misma mano que escribió *Marina* y *El Grumete*. Tal asimismo la escena de la orgía, bien que la noche que la oí perdiese por completo el buen efecto que, á no dudar, deben hacer los cantos báquicos que de lejos resuenan, mezclados con las voces invisibles que llaman á Franco, pues éstas se permitieron ir tan por los cerros de Úbeda, que no fué posible dar con ellas, y los detalles de orquesta que pintan la lucha horrible que desgarrá el corazón del pecador á la vista de la Cruz que le recuerda un homicidio que allí cometió. Tal también, y en mi opinión, y salva sea la de mis colegas, la más notable como verdad, inspiración y sentimiento dramático, la escena del juego, en que desempeña un papel importantísimo la orquesta, sobriamente tratada y de grande efecto, y tal, por último, el duo de Franco y Mansto, su padre, cuyo último tiempo es vigoroso, enérgico y está impregnado de sentimiento dramático.

La importancia de tales trozos musicales eclipsa la de alguno que otro en que el afortunado maestro no ha estado tan feliz; pero la crítica no debe exigir, en una obra de las dimensiones del *San Franco de Sena*, que la mente del autor se halle siempre á igual altura, y exista en ella una perfecta unidad de verdad, bondad y belleza, que rara vez fué dado alcanzar aun á los más grandes genios de la Música.

Reciba, pues, mis sinceros plácemes el Sr. Arrieta por su obra, que marca el derrotero que debe seguirse para que el arte patrio, no sólo recobre sus antiguas glorias, sino que las alcance aún mayores con la creación de la ópera española, título de gloria envidiable si, como confío, sus esfuerzos son secundados por la pléyade de nuestros jóvenes compositores.

La obra, puesta en escena con esmero y magistralmente dirigida, y con verdadero *amore*, por el maestro Chapí, ha sido bastante bien interpretada, en la parte musical, por las Sras. Cortés y Roca y los Sres. Berges, Soler (que es una excelente adquisición), Guerra, y la orquesta; en cuanto á la declamación, cuando sus buenas tradiciones se han olvidado, ó punto menos, aun en los teatros que más y mejor debieran conservarla, no es extraño que dejara bastante que desear.

Y reseñado el acontecimiento de más importancia en los fastos líricos de la temporada teatral que va corriendo, apuntaré, siquiera sea brevemente, en gracia de mis lectores, las dos novedades que, á más de lo dicho, han ocurrido hasta aquí. Una de ellas es la presentación del pianista hamburgués Emilio Sauer; la otra, la apertura del regio coliseo.

De aquel joven y ya gran artista bien puede decirse lo que del famoso clavicordista D. Jerónimo Isasi escribía Lope de Vega, que «vive por la tecla insigne,» pues que de los apuntes biográficos que de él se han publicado resulta que ya á la edad de doce años era considerado por el famoso Rubinstein como un portento, y que desde esa época causaba la admiración del público en los conciertos en que tomaba parte con su madre, hábil pianista también, progresando rápidamente en su carrera artística en los años que estudió, primero en el Conservatorio de Moscú, y luego bajo la dirección de aquel gran coloso del piano, dedicándose luego á dar conciertos, en que ha cosechado lauros merecidos. No hay sino oírle para conocer la escuela de donde procede, y á pesar de lo difícil, si no imposible, que es seguir la escuela de Rubinstein sin caer en exageraciones, más nocivas que provechosas, Sauer es un habilísimo imitador, prueba innegable de su gran talento artístico. Posee el joven artista, que hoy tan sólo cuenta veintiún años de edad, un mecanismo perfecto, depurado gusto, y un sentimiento rítmico admirable, que así le hace interpretar con valentía trozos como la difí-

cil *Rapsodia húngara*, núm. 12, de Listz, como encantar á sus oyentes con la delicadísima *Berceuse* de Chopin, ó la *Romanza en mi bemol* de Rubinstein, hermosa y sentida página de tan gran maestro. En suma: Emilio Sauer es de la madera de los grandes artistas, y será, á no dudar, aún más que lo que es hoy, digno heredero de las glorias de a quel gran genio.

En cuanto al Teatro Real, si por la muestra se conoce el paño, y por el hilo ha de sacarse el ovillo, y vaya de refranes, témome que no esperan grandes satisfacciones y regocijos á los habituales concurrentes á dicho coliseo. Aparte de los pocos artistas conocidos de antes que figuran en la compañía de este año, y de la orquesta y coros, dignos ambos de todo elogio, los nuevos, sea por la *paura* de que se les ve dominados al pisar aquel escenario, y de que no son, por cierto, buen remedio para quitarla las demostraciones del público, siempre censurables, por la forma al menos; sea porque, en realidad, sus facultades no estén á la altura de sus deseos, como es de sospechar, es lo cierto que no han dado ocasión á formar cabal juicio acerca de su valer artístico, y sería aventurado lo que sobre ellos se dijera.

Esperemos, pues, á que tomen tierra, y entonces podré decir á mis lectores si la compañía de ópera responde ó no á las necesidades é importancia de un teatro de *primitissimo cartello*, cual es el coliseo de la Plaza de Oriente.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Noviembre 1883.)

LIV

SEMÍRAMIS—GEMMA DI VERGY—MARIO

«El grado de germanismo de *Zelmira* no es nada en comparación de la *Semiramis* cantada en Venecia. Me parece que Rossini ha cometido un error de geografía. Esta ópera, que en Venecia no fué silbada á causa tan sólo del gran nombre de Rossini, hubiera quizás parecido sublime en Kœnisberg ó en Berlín. Rossini concluirá por ser más alemán que Beethoven... La *Semiramis* es una ópera escrita en el estilo alemán.»

He aquí lo que en sus tiempos, y por más que hoy parezca imposible, escribía Sthendal, quien, no contento con lo dicho, añadía, tal vez como respuesta á Mery, que se vanagloriaba de haber asistido á la friolera de cuatrocientas representaciones de dicha ópera, sin que su entusiasmo decayese un punto, que «se consolaba fácilmente de no haberla visto, toda vez que lo que había oído tocar en el piano ningún placer le había proporcionado.»

¡Quantum mutatus ab illo! podremos decir nosotros, aun á riesgo de que se tache la cita de sobrado pedantesca y sabida. Hoy esa ópera está mirada como el prototipo del segundo período de la vida artística de Rossini, y considerada como italianísima por sus cuatro costados, debiéndose tal vez á ello que, aun dado el innegable valer de muchas de sus páginas, esté relegada, ó punto menos, de la escena; sea mirada por los entendidos en el Arte como un monumento histórico, y su audición, salvo en momentos dados, no tan sólo no excite entusiasmo,

sino que, al contrario, produzca cansancio; verdad amarga que hemos de confesar, aun á riesgo de que alguien nos tache de germanófilos del novísimo cuño (musicalmente hablando, se entiende), pecado del que, ciertamente, no nos acusa la conciencia.

Bueno es decir que ese defecto ya le fué achacado á la partitura de la *Semíramis* cuando se estrenó, y eso que eran otros tiempos y otros gustos. En Venecia, donde se oyó por vez primera, fué recibida, como ya queda apuntado, friamente, con gran desencanto del mismo Rossini y de sus admiradores, hasta el punto de que las historias cuentan que, sintiéndose aquél herido en su amor propio, juró no volver á escribir más música para su cara Italia. Algo parecido á lo de Venecia debió pasar en París, cuando el *Diario de los Debates* daba cuenta del estreno en los siguientes términos: «El auditorio estaba fatigado de oír durante cuatro horas seguidas una porción de cosas buenas que ya de antes se sabía de memoria, y otras que hubieran podido suprimirse. El fastidio se cernía por todas partes. Muchos han buscado su salvación en la fuga, y los más intrépidos han sido víctimas de su celo y de su curiosidad. *Fiasco, orribile fiasco, fiaschetto*, tal era la frase que andaba en boca de los italianos fieles que asistían á la representación; los franceses, en cambio, nada decían, pero podía muy bien suponerse que juraban en silencio no volver á caer en el garlito.»

Aparte de la exageración que haya en las anteriores líneas, teniendo en cuenta, sobre todo, la época en que se escribieron, dedúcese claramente de su lectura que los primeros albores de la ópera rossiniana no fueron felices, bien que la revancha no se hiciera esperar, y el triunfo obtenido á muy luego en Nápoles y Viena, y después en todo el mundo músico, compensara largamente á su autor de los sinsabores que sufrió al principio. La *Semíramis* ha sido, en efecto, una de las óperas que más gloria han dado á Rossini (y no decimos dinero, pues tan sólo le valió, según los biógrafos cuentan, unas doce mil

pesetas), y á pesar de las muchas concesiones que en ella hizo al país y al gusto dominante de la época en que la escribió, y aun tal vez, como apunta un entendido crítico, á los mismos medios de ejecución con que contaba, ha sido por largos años ocasión de grandes triunfos para artistas de la talla de la Colbrand, Manvielle-Fodor, Pissaroni, Meric-Lalande, Malibran, Grissi, García-Wiardot y Cruvelli, y no hace mucho todavía era el caballo de batalla, en nuestro regio coliseo, de las hermanas Marchissio, que aún conservaban bastante en su manera de decir la tradición rossiniana, hoy del todo olvidada ó punto menos.

Considera un escritor transpirenático á la *Semíramis* como obra de una sola inspiración, y afirma que es necesario admirarla ó rechazarla toda entera. Con perdón sea dicho del que tal afirma, parécenos que, antes al contrario, en la ópera de que se trata, y dadas sus condiciones, hay mucho que admirar, pero algo también que pasar en silencio en los presentes días. El estilo florido de los *virtuosi* de la época que precedió á Rossini, fué por largo tiempo, no sólo adoptado por él, sino llevado en alas de su portentoso genio á una exageración de todo punto contraria, en muchos casos, á la verdad que, en cuanto cabe, debe tener la música al realzar con sus valiosos elementos una situación dramática dada. Esos prodigiosos arabescos, esas delicadas filigranas, ese lujo de vocalizaciones, en fin, con que bordaba sus melodías el gran maestro en la época en que escribía la *Semíramis*, que puede considerarse como el punto culminante de esa *manner* que más tarde abandonó, cabía y tenía su razón de ser en las óperas bufas, y en las de *mezzo carattere*; y aun en este caso, á tanto había llegado el abuso, que no faltó escritor por entonces que, hastiado ya de gorgoritos, dijera en un arranque de mal humor que la ópera se había convertido en un solfeo con variaciones más ó menos inspirado; pero querer aplicar igual procedimiento al drama y á la tragedia, era un contrasentido: tanto

es así, que ya, según A. Pougin, los partidarios exagerados de Rossini tenían que acudir, para defender las inverosimilitudes que de este género abundan en la *Semíramis*, á decir, y copiamos sus palabras, que las interminables *fioriture* de que en ella hacen gala el sombrío Assur, la majestuosa Reina de Babilonia y el elegante Arsace, se habían escrito para caracterizar, como con admirable verdad lo hacían, la riqueza y el gusto de ornamentación fastuosa y ostentosa, que son la esencia misma del genio oriental.

Tal defensa no merece ciertamente tomarse en serio, y algo más discreta fué la que hizo el mismo Rossini, quien, según se cuenta, «sólo pedía que no se exagerase lo que él había escrito» (consejo que, por cierto, deberían seguir, y no vendría mal, en la interpretación de alguna de sus óperas, *El Barbero de Sevilla* por ejemplo, algunos de los más aplaudidos artistas del regio coliseo). «En vuestra lengua, añadía, hablando con un francés, la *virtuosité* quita toda la fuerza á la expresión, y en la nuestra puede añadirla; á más que los trinos y los demás adornos del canto, hechos á media voz y coquetamente, como hoy se hacen (1820), no dan idea de los cantantes de otro tiempo, que sabían vocalizar con toda la fuerza de su voz, y hacían resaltar con vehemencia extremada la larga frase y los acentos dramáticos escondidos bajo las *fiorituri*.»

Y, sin embargo, el género florido en cuestión reinó por mucho tiempo sin rival y con gran agrado de los *dilettanti* de entonces. Hoy, que los gustos han cambiado y mejorado en este punto, y que, por otro lado, las tradiciones del canto rossiniano se van perdiendo, fuerza es confesar que no se acostumbra uno fácilmente á ver en una escena dramática á un personaje diciendo cosas muy graves con una nube de gorgoritos, tan hermosos á veces como inverosímiles en aquel momento. Y no es esto sólo lo que contribuye á que óperas de la fama y el innegable valer de la *Semíramis* no nos produzcan hoy el

efecto que á nuestros abuelos. Aparte del defecto apuntado, dicha obra adolece, como todas las de su época, de otro pecado que en nada la favorece: tal es la estructura uniforme de todos los trozos, sea cual fuere la situación dramática que el poeta presente y el compositor dé vida con su música. Así, las *arias* y los *duos* tienen el preciso é indispensable patrón del *andante*, el *recitado* y el *allegro*, con su *ritornello* y su repetición; así, en las piezas de conjunto, el procedimiento, habitual por entonces en Rossini, de hacer cantar por dos, tres y aun cuatro personajes sucesivamente el mismo motivo, aun cuando los caracteres y hasta los sentimientos de que estuvieran animados fuesen diametralmente opuestos, y así, por último, el empleo del *crescendo*, que tanto usó el inmortal cisne de Pesaro.

Aparte de esto, hay en la *Semiramis* páginas admirables de inspiración y de sentimiento altamente dramático, que vivirán siempre y siempre serán admiradas y aplaudidas; páginas que hacían decir á Scudo, que Rossini había adquirido el derecho de ser tenido como hombre de genio con sólo haber escrito el *aria* de Assur, la lúgubre escena de la aparición de Nino, y el hermosísimo terceto final.

Y si á estas concausas se agrega una interpretación harto endeble y desigual, no es de extrañar que la ópera de que vamos hablando, y que la empresa del Teatro Real ha puesto en escena casi como novedad, no haya sido acogida con gran calor por los habituales asistentes á aquel coliseo. Excepción hecha de la Srta. Teodorini, cuyo talento y buen deseo no han sido bastantes, y á ello tal vez contribuya la falta de costumbre de ejercitarse en este género de música, para caracterizar, dándole todo el relieve que es necesario, el majestuoso papel de la gran Reina de los asirios; de los coros y de la orquesta, merecedores de elogio, el conjunto de la ópera rossiniana no ha podido dejar muy satisfechos ni aun á los más indulgentes.

Menos contentos han debido quedar, sin embargo, de la *Gemma di Vergy*, que en mal hora se ha resucitado también en dicho teatro. Obra endeble de Donizzetti, escrita á fines de 1834, y cuando ya en aquel mismo año había compuesto la *Lucrecia Borgia* para la Scala, de Milán; la *Rosmunda de Inghilterra* para la Pergola, de Florencia, y la *María Stuarda* para el teatro de San Carlos, de Nápoles, parece como que la musa del gran maestro estaba fatigada, y no es, en suma, sino un conjunto de arias, cavatinas, duos y finales ruidosos, todo con patrón también uniforme, en que la inspiración de aquél, salvo en lo que atañe al personaje principal, no estuvo tan feliz, ni con mucho, que en otras obras suyas.

En cuanto á la manera como se ha interpretado, supla el silencio á cuanto pudiéramos decir; si bien no hemos de dejar de consignar aquí con este motivo, á fuer de verídicos é imparciales cronistas, y por más que nos duele el hacerlo, que este año, por lo ya visto y oído, no deben esperar los abonados al teatro de que vamos hablando grandes regocijos. No es ciertamente la culpa de los artistas, á quienes se les brinda con la ocasión de presentarse en un coliseo tenido en el mundo músico como de *primo cartello*, y á quienes, ó el amor propio, que á todos nos ciega, ó el deseo de correr una aventura, que tal vez la suerte haga que un feliz éxito corone, les hace presentarse ante un público que tiene derecho á ser exigente; la falta está en quien, pudiendo y debiendo apreciar de antemano su valer artístico, ha cometido la lamentable equivocación de exponerlos ante un público cuyas exigencias están en razón de lo que paga, y que por lo mismo es severo en sus censuras, por más que éstas á veces pierdan su justicia por el carácter con que se manifiestan. No queremos citar nombres, porque nada más lejos de nuestro ánimo que causar daño á artistas que, algunos de ellos, en teatros de menor importancia que el Real obtendrían, sin duda, mejor acogida, y otros que, andando el tiempo, tal vez alcancen el rango artístico

necesario para venir por derecho propio á aquel escenario; pero es lo cierto que en su conjunto, y salvas excepciones de todos conocidas, no corresponde la compañía á la importancia del mismo, ni á lo que tiene derecho á esperar el público que allí acude. Las representaciones de *Aida*, *Dinorah*, *Favorita*, la misma de *Los Hugonotes*, que la empresa dió en provecho propio y en honor del Príncipe Imperial de Alemania, son elocuentes ejemplos de lo dicho; y aun en las del *Barbero*, *Rigoletto* y *Traviata*, que no han corrido la suerte que aquéllas, algo pudiera decirse también de la unidad del conjunto, si fuéramos á extremar nuestras censuras; pero baste con lo dicho.

En muchas de esas óperas hizo gala de sus grandes talentos y asombrosas facultades un artista que, habiendo sido por largo tiempo esplendor de la escena, acaba de morir obscuramente, á la ya avanzada edad de setenta y cinco años, en Roma, donde el Rey Víctor Manuel le había salvado de terminar miserablemente una vida llena de triunfos y de gloria, confiriéndole el cargo de Conservador de aquellos Museos: el célebre cantante Mario. Oficial de cazadores sardos en su juventud, bien pronto abandonó *a fortiori* las charreteras, y agobiado de deudas, buscó refugio en París, donde á poco, en 1838, y trocando su título de Marqués de Candía por el nombre con que después ha sido conocido en todo el mundo músico, pisó por primera vez la escena en el *Roberto il Diavolo*, causando gran admiración desde luego, hasta llegar á ser más tarde émulo del gran Rubini. Aún hemos alcanzado sus últimos tiempos, en que, en lucha abierta con los estragos que la edad había hecho en su hermosa voz, ésta había perdido casi del todo su frescura, y, sin embargo, ¡qué encanto producía oírle! ¡Qué arte y qué saber no desplegaba en toda ocasión y momento, y qué actor tan consumado era el artista de que hablamos! *Los dioses se van*, podemos repetir, parodiando una frase célebre. Artistas de la talla de Mario; de Ronconi, á quien

los años tienen de largo tiempo apartado de la escena; de Tamberlick, de Selva, de la Grissi, la Alboni y la Penco, por no remontarnos á fechas más atrasadas, no existen hoy, aparte de muy contadas excepciones, dígase lo que se quiera. Tal vez algunos crean que la manía inevitable en quien va teniendo su partida de bautismo con la fecha algo atrasada es la que nos hace decir, como D. Bartolo en *El Barbero: La musica dell'mio tempo era altra cosa*; pero sin citar más ejemplos que el artista á quien consagramos estas líneas (bien que se elevase aún sobre todos los demás mencionados á grande altura), era de ver y oírle, ya viejo y cansado, en aquella deliciosa ópera rossiniana, en *Don Juan*, en *Marta*, en *La Favorita* y el *Fausto*, por no citar más, y compararle con los artistas de nuestros modernísimos tiempos, para poder apreciar lo que el *bel canto* y el arte lírico dramático han cambiado, y no ciertamente en mejor.

Y aquí hemos de dar fin por hoy, pues que, bien mirado, va siendo ya algo largo el sermón. Por ello nos han de absolver los lectores que sólo de pasada les demos cuenta de lo que en los otros teatros acontece.

En el de Apolo, después de treinta y tantas representaciones del *San Franco de Sena*, esta obra ha desaparecido de los carteles, siendo sustituida por la zarzuela nueva *El Capitán Centellas*, letra del Sr. Herranz y música de los Sres. Caballero y Almagro. Abundan en ésta (y á la cual no auguramos larga vida) sonoros y hermosos versos, y tiene situaciones que, aprovechadas con mejor suerte, hubieran redundado en bien de un éxito más lisonjero; pero la inspiración de aquellos dos compositores no ha estado lo feliz que hubiera sido de desear, y la música que allí se oye, bien trabajada, aun cuando no peque ciertamente de exceso de originalidad, y á veces sea harto ruidosa, no creemos (y ojalá estemos equivocados) que llegue á popularizarse, ni aumente muchos quilates á la estima en que ambos están tenidos entre los apasionados del divino Arte.

En cambio, *Fatinitza*, con un libro disparatado, una traducción de lo más libre que puede pedirse y una interpretación harto desigual, llenará de dinero por algún tiempo las arcas de la afortunada empresa del teatro de Price. La alegre, juguetona é inspirada música de Suppé hace olvidar las insulseces del argumento y los tropiezos del traductor, y al oirla se comprende el extraordinario éxito que alcanzó en Viena, donde fué estrenada, y el que más tarde ha obtenido en Bruselas y en París, donde ha sido la opereta predilecta de aquel público entre cuantas, y no son pocas, constituyen el bagaje artístico de su afortunado é inspirado autor.

Y vayan ustedes á hablar de la gravedad de los sesudos alemanes y de las nebulosidades en que á todos se les supone envueltos, ya sean poetas, ya músicos, ya *altra cosa*. Los dos compositores de más *vis cómica* y más chispeante gracia que han escrito operetas bufas en los presentes días han nacido entre las brumas del Norte: Offenbach y Franz Suppé.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Diciembre 1883.)

INDICE DEL TOMO PRIMERO

	Páginas.
BOSQUEJO BIOGRÁFICO.....	v
I.—La afición nueva.....	1
II.—D. Hilarión Eslava.....	5
III.— <i>Los Hugonotes</i>	20
IV.—D. Jesús de Monasterio.....	30
V.— <i>Der Freyschütz</i>	47
VI.— <i>Don Fernando El Emplazado</i>	57
VII.—Herejías musicales.....	75
VIII.— <i>Aida</i>	87
IX.— <i>Aida</i> (segundo artículo).....	93
X.— <i>El Hidalguillo de Ronda</i>	110
XI.— <i>Las nueve de la noche</i>	118
XII.— <i>Don Giovanni</i>	126
XIII.—Revista musical.....	139
XIV.— <i>Rienzi</i>	148
XV.—Carta musical.....	157
XVI.—Necrología de Eslava.....	164
XVII.—El maestro Eslava.....	173
XVIII.— <i>Los Puritanos</i>	178
XIX.—Una obra nueva.....	183
XX.—Los cuartetos del Conservatorio.....	187
XXI.—El sepulcro de Eslava.....	200
XXII.— <i>Los Hugonotes</i>	204
XXIII.— <i>La Favorita</i> .— <i>Roberto il Diavolo</i>	212
XXIV.— <i>Mignon</i> .— <i>Fausto</i>	221
XXV.—Los cuartetos del Conservatorio (1880).....	229
XXVI.— <i>Il Re di Lahore</i>	240
XXVII.— <i>Il Re di Lahore</i> (segundo artículo).....	246
XXVIII.— <i>Il Deserto</i> , de David.— <i>Cristo sull'monte Olliveto</i> , de Beethoven.— <i>Los Ángeles</i> , de Chapí..	254
XXIX.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1880).....	263

XXX.— <i>Heliodora ó el amor enamorado</i>	273
XXXI.— <i>Roberto</i> .— <i>Aida</i> .— <i>Saint-Saëns</i>	280
XXXII.— <i>Adelina Patti</i>	291
XXXIII.— <i>Lucia di Lammermoor</i> .— <i>Il Barbiere di Siviglia</i>	298
XXXIV.— <i>Rubinstein</i>	308
XXXV.— <i>Wagner y Lohengrin</i>	315
XXXVI.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1881).....	326
XXXVII.— <i>Guillermo Tell</i> .— <i>La Forza del Destino</i> ...	334
XXXVIII.—La ópera española.— <i>¡Tierra!</i> , del maestro Llanos.— <i>La Serenata</i> , de Chapí.....	342
XXXIX.— <i>Hamlet</i>	349
XL.—El <i>Stabat Mater</i> , de Rossini.....	359
XLI.— <i>Mitridates</i>	369
XLII.—Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos (1882).....	377
XLIII.— <i>Los Hugonotes</i> y el tenor Massini.....	385
XLIV.—Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1882).....	393
XLV.— <i>La Novena sinfonía</i> de Beethoven.....	403
XLVI.—El Teatro Real.— <i>La Zarzuela</i>	414
XLVII.—Los cantantes del Teatro Real.— <i>Popper y Sauret</i> .—Los teatros de zarzuela.....	424
XLVIII.—El pianista Planté.—El <i>Jesús de Nazareth</i> , de Gounod.....	435
XLIX.—D. Santiago de Masarnau.....	440
L.— <i>Mefistófeles</i> , de Boito.....	458
LI.—Ricardo Wagner.....	470
LII.— <i>Los Hugonotes</i> .— <i>La Misa de Requiem</i> , de Verdi.— <i>Filemón y Baucis</i> .—Sesiones de la Unión artístico-musical.....	482
LIII.— <i>San Franco de Sena</i> , zarzuela de Arrieta.—Emilio Sauer.....	493
LIV.— <i>Semíramis</i> .— <i>Gemma di Vergy</i> .—Mario.....	502





MARQUES DE SAN JUAN DE PIEDRAS ALBAS

BIBLIOTECA

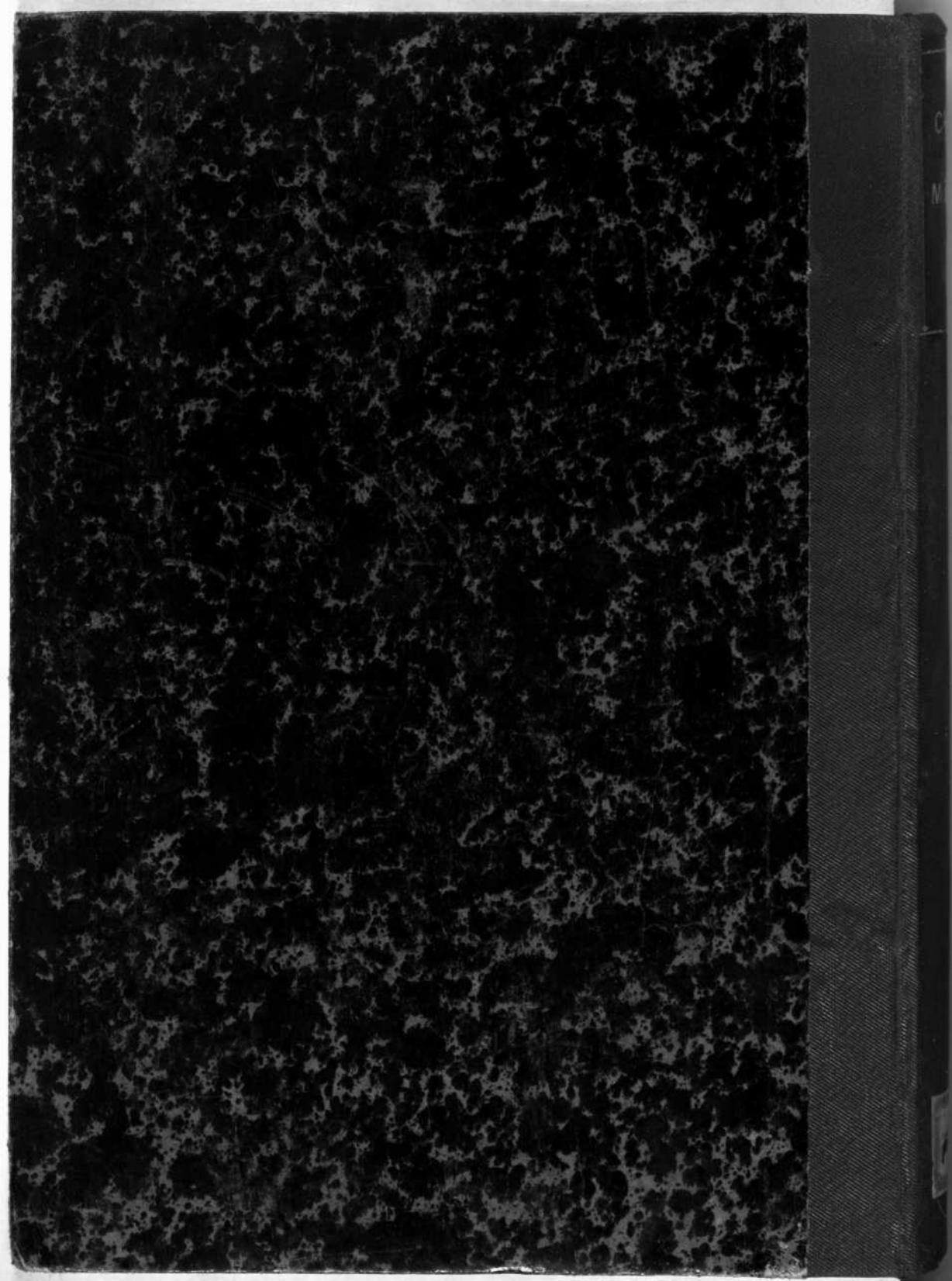
Pesetas.

Número.. 445 | Precio de la obra.....

Estante... 51 | Precio de adquisición

Tabla 8 | Valoración actual.....

Número de tomos..



CRITICA

MUSICAL

