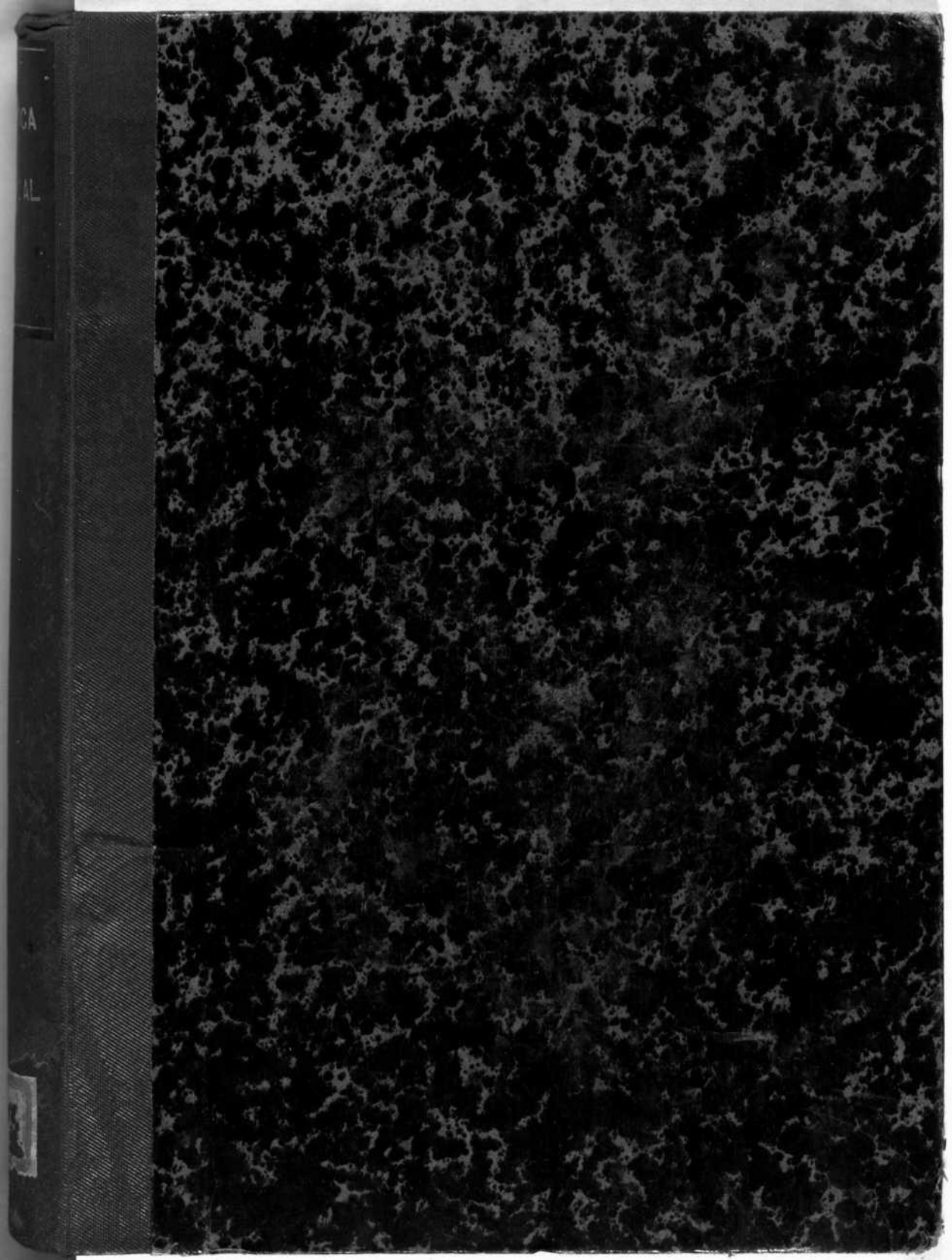


CA
AL





CRITICA MUSICAL



TREINTA AÑOS

DE

CRÍTICA MUSICAL

TRINITY

CRITICA MUSICAL



Fotografía de Hauter y Menet. - Madrid

J. M. Luperón y Sola

TREINTA AÑOS
DE
CRÍTICA MUSICAL

COLECCIÓN PÓSTUMA DE LOS TRABAJOS

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ M. ESPERANZA Y SOLA

de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,

CON UN

BOSQUEJO BIOGRÁFICO

POR EL ILMO. SEÑOR

D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

de la misma Academia.

~~~~~  
TOMO PRIMERO  
~~~~~

MÁDRID

EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE TELLO

IMPRESOR DE CÁMERA DE S. M.

C. de San Francisco, 4

1900



Fotografía de H. W. & H. W. - Madrid

J. M. López y Solís

TREINTA AÑOS
DE
CRÍTICA MUSICAL

COLECCIÓN PÓSTUMA DE LOS TRABAJOS

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ M. ESPERANZA Y SOLA

de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,

CON UN

BOSQUEJO BIOGRÁFICO

POR EL ILMO. SEÑOR

D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

de la misma Academia.

~~~~~  
TOMO PRIMERO  
~~~~~

MADRID

EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

C. de San Francisco, 4.

1906

Es propiedad.

ESPERANZA Y SOLA

BOSQUEJO BIOGRAFICO

Los trabajos de crítica, por el seco examen que requieren de las obras ajenas y el rigorismo que imponen para juzgarlas, piden se muestre en ellos más patente que en ningunos otros el espíritu del autor, y más oculta su persona. Por eso la mayoría de los críticos, que en su ardua y larga labor hubieron de trazar no pocas biografías, para desentrañar de ellas la razón de ser de algunas creaciones de la inteligencia, no tienen casi nunca biografía, ni de sus críticas caben otras que las nuevas que después se hagan de aquellas obras que las inspiraron.

Estas razones, en cierto modo negativas, son las que invocaremos para disculpar á los ojos de los lectores que venga á trazar la biografía del autor de estos trabajos de crítica musical quien, siendo extraño á cuanto se refiere al Arte de la Música, no puede alegar otra razón de hacerlo que la de haberse contado entre los amigos íntimos del autor, y, por tanto, entre quienes mejor conocían las circunstancias de su

vida. Si hubiésemos, además, de dar razones del por qué de las antiguas referencias que tenemos de esa vida, larga y por esto y otras circunstancias dichosa, y que no pudimos seguir desde sus comienzos porque la nuestra es hasta el presente más corta, habríamos de remontarnos hasta los días en que una familia de Madrid confiaba á los cuidados y casi á la tutela de otra familia amiga, de Alcalá de Henares, un jovencillo de trece años que iba á cursar Leyes en la Universidad Complutense. Sucedió esto en 1825. La familia de Alcalá era la de Esperanza; el alumno de la Complutense se llamaba D. Nicolás Mérida, y fué mi padre. De abuelos y padres venía la amistad, verdaderamente fraternal, que con *Pepe Esperanza* nos unió á mis hermanos, que ya tampoco viven, y á mí. Perdone el lector estos recuerdos; quédense otros íntimos en el secreto de la amistad, y hablemos ahora de quien motiva estas líneas.

*
* *

El día 24 de Marzo de 1834 bautizó en la Parroquia de San Sebastián de esta Corte, el Dr. D. Juan Miguel de Iriarte, dignidad de Maestrescuela de la Santa Iglesia Magistral de Alcalá de Henares, y Catedrático de Sagrada Teología de la citada Real Universidad Complutense, á un sobrino suyo que había nacido

en Madrid el día anterior, y al que impuso los nombres de José María Francisco de Sales, Victoriano. El neófito era hijo del Sr. D. Juan Martín Esperanza, Agente Fiscal del Real y Supremo Consejo de Castilla, natural de Alcalá de Henares, y de la señora Doña Josefa Sola Oxer é Iriarte, natural de esta Corte; y tuvo por padrinos en la pila á su abuelo materno Don Diego Sola Oxer, del Consejo de S. M., su Secretario, Intendente honorario de Provincia y Jefe de Sección de la Dirección General de Rentas, y á su tía Doña Angela Martín Esperanza.

El fruto de tan ilustre familia, que á la honra ganada con el noble trabajo unía los pingües bienes que poseía en la nombrada ciudad de Alcalá de Henares, no tuvo hermanos; hijo único, natural fué que sus padres le consagraran todos sus cuidados. Recibió educación en Madrid. A los once años, el 18 de Octubre de 1845, obtenía certificación de haber cursado el primer año de latinidad, con el Profesor D. José de Nicolás Díaz, en el establecimiento de Educación pública sito en la calle del Mediodía Grande, núm. 15, que dirigía D. Gregorio José de Alonso. Con el documento en que esto consta, conservaba otros varios, en los cuales le vemos cursar en la Universidad Central con Profesores como el Marqués de Morante, D. Nicomedes Pastor Díaz y Moyano, obteniendo en todos los exámenes nota de Sobresaliente, y ganar por

fin, á los veintitrés años, el 9 de Julio de 1857, título de Licenciado en Jurisprudencia; al año siguiente, el 21 de Junio, el de Licenciado en Administración, y cuatro días después recibir la investidura de Doctor en Derecho, leyendo en el solemne acto académico un discurso sobre *El Cristianismo y el Derecho* (1), disquisición histórica á la que puso por lema estas palabras de Balmes, en que verdaderamente está inspirada: «La Iglesia de Jesucristo no sólo fué una escuela grande y fecunda: fué una asociación regeneradora.» En este primer trabajo literario de nuestro amigo, sobresalen ya sus dos características: la severidad de juicio, y los arraigados sentimientos religiosos, que ingénitos y vivos mantenía su familia, cuya austeridad de costumbres se reflejaron en su heredero desde la juventud. Puede decirse que Esperanza y Sola, juicioso, reflexivo, dado á las prácticas religiosas desde niño, no tuvo juventud, pues que no desmintió su natural comedido esta ardorosa fase de la vida.

A ello debieron contribuir pesares é inquietudes, que vinieron por modo inesperado y cruel á turbar su felicidad. El primer disgusto que sufrió hubo de herirle de súbito en la forma siguiente:

El joven Esperanza asistió á un baile. Al siguiente día, la madre, que molestada por una

(1) Opúsculo de 19 páginas: Madrid, Aguado, 1858.

indisposición, al parecer leve, guardaba cama, quiso le refriese sus impresiones y esparcimientos en la fiesta. Gozoso y descuidado, apoyándose en la cama, empezó el hijo á satisfacer aquel deseo. La señora, que escuchaba risueña, inopinadamente inclinó la cabeza. El hijo la llamó una y otra vez; quiso incorporarla y atenderla. ¡Estaba muerta!

A esta dolorosa pérdida siguió poco tiempo después la zozobra de ver al padre atormentado por una afección á la vista, que inspiró al hijo serios temores. Con objeto de combatirla, apenas terminó nuestro amigo su Licenciatura, á principios de Julio de 1857 se puso en camino con su padre, en dirección á Alemania, para consultar al famoso oculista Dr. De Lew, que residía en un pueblecillo no lejano de la ciudad de Colonia, y donde tuvieron la grata sorpresa de que saliera á recibirles y les atendiera con viva solicitud el hijo de un amigo de D. Juan, y que desde entonces lo fué íntimo del joven Esperanza: Eugenio Alonso Sanjurjo (1). Nació esta amistad entre las alegrías de ver al enfermo recobrar la salud, por virtud de los aciertos de la ciencia.

Pero pocos años después un golpe más rudo atribuló el espíritu de nuestro amigo: la pérdida de su padre, y no de aquella enfermedad ni de

(1) Su biografía, trazada por el autor, la hallarán los lectores al final de la obra.

otra que por su largo desarrollo lo hubiese hecho esperar como término previsto y fatal de una existencia agotada, sino, para que fuese más doloroso, de un modo análogo á como había perdido la madre: de un ataque cerebral; accidente inesperado y terrible, como inesperada y terrible fué la causa, la quiebra de la casa de banca de O'Shea, ocurrida por el año 1861 ó al siguiente, y en la que los Esperanza perdieron su fortuna.

Anonadado el huérfano por la doble desgracia, solo, como había de estarlo ya toda su vida, su consuelo fueron los amigos. Lo eran íntimos, además del citado Alonso y mi hermano Enrique, D. Manuel Menéndez de Nava, ya clérigo, y D. Benito Pasarón, cuyo padre D. Ramón, notable jurisconsulto, tomó á su cargo el asunto de la dicha quiebra, en lo concerniente á Esperanza, y consiguió al fin salvar buena parte de la perdida fortuna.

La conciencia alumbrada por la viva fe religiosa, el corazón lleno de los puros afectos de la amistad, la vida de Esperanza y Sola se desliza reposada, serena, inquebrantable, casi sin accidentes, desde aquellos días de prueba hasta su muerte. Y en aquellos días, y siempre, hay en esa vida una nota singular que parece como un perfume del espíritu, expresión indefinible de sus inclinaciones estéticas: la Música. A ella se sintió impulsado por ingénita é irresistible vocación desde niño. Algún maestro de Música

debió tener en su niñez; y en su juventud tuvo uno famoso, D. Hilarión Eslava, al que debió sus sólidos conocimientos en la materia, y en cuyas enseñanzas tuvo por compañero á Don Jesús de Monasterio, otro espíritu exquisitamente dotado para las sensaciones de la belleza musical, y destinado por lo mismo á sellar desde entonces lazos de fraternal afecto con el de Esperanza. Juntos se hicieron oír muchas veces en casas de amigos: Monasterio, pulsando su prodigioso violín de Stradivarius, y Esperanza, acompañándole al piano. Discípulos predilectos ambos del autor del *Método de solfeo*, con más justicia podía llamárselo, en cuanto á la técnica, Esperanza, puesto que Monasterio completó su aprendizaje en Bélgica, y él en cambio se lo debió todo á aquel eminente profesor, cuya severidad y pureza de principios hicieron de Esperanza un pianista correcto, y que, á no haberlo impedido muchas circunstancias, si hubiese abrazado el ejercicio de la Música como profesión, tenemos por cierto que hubiera llegado á contarse entre los más famosos ejecutantes.

Con la solidez de conocimientos que poseía, sus aptitudes, su buen gusto, su exquisito sentimiento, no le faltó más que ese ejercicio constante y tenaz, esa disciplina rigurosa y absorbente de la vida entera del individuo, con que varios artistas, en no menor medida que él y cuyos nombres no es menester estampar aquí,

porque son universales, han ganado merecida fama. Acaso (porque hay mucho de casual en el rumbo de cada existencia) faltó en la juventud de Esperanza algún suceso que le decidiera ó empujara á seguir aquel camino. Su modestia, tal vez perjudicial, tan grande como su prudencia para todo, debió contener sus ambiciones, que eran legítimas, y ser causa de que se considerase como mero aficionado.

Tal le consideraron, por consiguiente, las muchas relaciones que debió á su ameno trato, las cuales pronto le hicieron lugar distinguido entre la buena sociedad madrileña, que se deleitó más de una vez oyéndole tocar el piano como por pasatiempo. Para sí, por amor á sus estudios favoritos, para sus amigos íntimos, Esperanza tocaba como verdadero Profesor, y en la memoria de esos sus íntimos quedaron, y aún quedan en los que de ellos viven, el recuerdo de las agradables horas que en cierta época, años hace, un día á la semana pasaban en su casa de la calle que entonces se llamaba de la Greda y hoy se llama de los Madrazo (1). No era ésta la única reunión filarmónica que por aquel tiempo había en la corte: indiferente nuestro público á la *música clásica*, sus devotos, que pronto habían de ser sus difundidores, se reunían privadamente para regalarse con ella. A estas reuniones, que honró algunas

(1) La casa números 3 y 5, que subsiste.

veces con su presencia D. Hilarión Eslava, el venerado maestro, fueron asiduos concurrentes D. Jesús de Monasterio, D. Mariano Vázquez, que tan activamente habían de cooperar á la regeneración del gusto musical entre nosotros, y los aficionados D. Antonio Arnao, D. José Fernández Jiménez, D. Luis Navarro, D. Eduardo Medina, D. Joaquín de las Llanas y López de la Huerta, D. Manuel Menéndez, D. Eugenio Alonso Sanjurjo, D. Benito Pasarón y Enrique Mélida, que dejó sin acabar un recuerdo gráfico de tan gratas reuniones: un cuadro en el que figuran algunas de esas personas en torno de Esperanza, el cual aparece sentado al piano de cola que poseía, piano magnífico, que fué premiado en una Exposición celebrada en Londres, y que á alto precio le compró su padre cuando comprendió las felices disposiciones del hijo para la Música. El mismo Esperanza ha pintado esas reuniones en un trabajo que por triste motivo quedó inédito (1), y ahora sale á luz entre los Apéndices á esta colección.

Llevado de esas aficiones, unidas á su constante amor al estudio, Esperanza comenzaba á reunir libros de historia y crítica musical, que,

(1) Nos referimos á su *Discurso* académico de contestación al de D. Luis Navarro y Calvo, cuya recepción en la Academia de San Fernando no pudo verificarse por fallecimiento de este buen amigo de Esperanza y nuestro el 14 de Noviembre de 1901.

con los de otras ramas de la Literatura, habían de constituir su copiosa biblioteca y ser la fuente de conocimientos que, con la base de los técnicos, adquiridos como queda dicho, habían de formar al crítico. A la época de aquellas reuniones íntimas de su casa siguió, casi como corolario de aquel ejercicio y culto á la *música clásica*, la época en que, al empezar ésta á dejarse oír del público, comenzó él á escribir, señalando lo que tal progreso artístico significaba. En sus primeros ensayos se advierte la modestia de quien también en esto anduvo con demasiada cautela, siendo menester que sus amigos le animaran y comprometieran á practicar una especialidad para la que reveló desde luego poseer excepcionales condiciones, por su rectitud de juicio, su delicado modo de sentir, sus conocimientos técnicos y su cultura. Sabemos que también hizo algunos trabajos como compositor, fase en la cual, á pesar de que en ellos brillan esas especiales dotes personales, no le conoce el público, porque su modestia, mayor en este punto que en nada, le hizo guardar manuscritas sus piezas, que escribió para fines especiales también y semiprivados.

La crítica fué su labor de maestro, y como tal llamado durante muchos años, por quienes lo eran profesionales, para con ellos formar parte de los Tribunales que habían de juzgar los ejercicios de oposición á los premios del

Conservatorio de Música, é igualmente nombrado numerosas veces por el Gobierno como Vocal de los Tribunales de oposición á cátedras de aquel Centro, y para formar parte de la Junta inspectora del Teatro Real.

Méritos de tal modo sancionados le valieron por derecho propio un puesto en la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Elegido en calidad de crítico el 26 de Diciembre de 1888, en sustitución de D. Rafael Hernando, celebróse su recepción, que fué una verdadera solemnidad académica, el 31 de Mayo de 1891, leyendo él su *Discurso*, trabajo notabilísimo sobre la crítica musical del P. Arteaga, contestándole D. Jesús de Monasterio con otro *Discurso*, en el que señala los merecimientos de su amigo, y los resume con estas palabras: «Su crítica, á decir verdad, además de distinguirse por su buen gusto estético y por la amenidad del estilo, es desapasionada, y sin faltar á la justicia, es más benévola que severa; no es acerba ni sistemática, ni en ella se hace alarde de pedantesca sabiduría, por más que dé ostensibles muestras de su ilustración; no es menos ingeniosa que discreta, ni escasea el chiste, siempre decoroso; y aunque algunas veces muéstrase satírica, nunca se la ve acercarse á los linderos de la chocarrería ó de la inconveniencia. En fin, los escritos del Sr. Esperanza honran á su autor, sin deshorrar jamás á los que son á veces el blanco de sus censuras.»

La cooperación de Esperanza y Sola á las tareas académicas fué utilísima, cual podía esperarse de su competencia, sus conocimientos y su buen criterio, cualidades que resaltaron en los informes que le fueron confiados y al discutir no pocas cuestiones de que se ofreció tratar en las Juntas. La Academia no solamente supo estimarle y aprovechar útilmente tales dotes de su personalidad, sino que le designó en 26 de Diciembre de 1892 para reemplazar á D. José Avrial en la Comisión mixta organizadora de las de Monumentos históricos y artísticos, en la que conocida su pericia administrativa, fué elegido Secretario, cargo en el cual trabajó mucho durante los últimos años, tomando parte muy activa y eficaz en la reorganización de las indicadas Comisiones.

Casi todo lo que llevamos expuesto se refiere al artista y al crítico, que es lo que fué Esperanza, y como ha de conocerle la posteridad. Hablemos ahora de sus servicios á la Administración pública, en la que, por su talento y rectitud, se distinguió también. Las personas que habiendo conocido á Esperanza hayan apreciado su mérito, habrán pensado con nosotros era un artista que se dedicaba por puro deporte á la Administración pública. Y sin embargo de ser así en el terreno de las ideas, por esas anomalías que ofrece la vida humana, en el terreno de la realidad era todo lo contrario. ¡Cuánto y cuánto burócrata le habrá considerado siempre

como un excelente empleado, *aficionado* á la Música! Ni las ideas ni las personas pueden ser tomadas al pie de la letra.

Ateniéndonos á la realidad antes invocada, debemos decir que apenas acabó sus estudios universitarios, ingresó, á principios de Julio de 1858, en la Administración pública como auxiliar de la Dirección general de Ultramar. En 1862 pasó á más elevado empleo en el Ministerio de Fomento; después á la Presidencia del Consejo de Ministros; luego al Ministerio de la Gobernación, en cuyo servicio realizó un acto que pone de relieve su temple moral. Tenía su destino en la Dirección de Establecimientos penales, donde ocupaba el cargo de Jefe de una Sección, y al ser invadida la Península en 1865 por una epidemia colérica, se sintieron de pronto sus terribles efectos en la Cárcel de Madrid. Para evitar el contagio de los presos que parecían sanos, fué dispuesto su traslado al Penal de Alcalá de Henares, y Esperanza, que ya había prestado servicios extraordinarios en el de la Corte, no sin riesgo de su salud, fué acompañándolos, y con la confianza y atribuciones del Director general, tomó al llegar acertadas disposiciones para la instalación de aquéllos, y después para el remedio del terrible mal cuando inevitable y fatalmente se desarrolló entre los mismos, no rehuyendo nuestro amigo el peligro, que antes bien arrostró con serena y cristiana abnegación.

Después, por algunos años, ocupó un cargo de Oficial en la Secretaría de la Presidencia del Consejo de Ministros, donde mereció especial confianza del ilustre estadista D. Antonio Cánovas del Castillo, quien haciendo singular estimación de las dotes de inteligencia y acierto que distinguían á Esperanza y Sola, se sirvió de él para asuntos delicados y difíciles; le llevó consigo en ocasión de los viajes del Rey Don Alfonso XII á algunas provincias del Mediodía, y le profesó afectuosa amistad.

En Octubre de 1880 fué nombrado Esperanza Oficial de la clase de mayores del Consejo de Estado, y en 1896 Secretario general de este alto Cuerpo, cuyo cargo desempeñaba todavía cuando le sorprendió la muerte. Medros tan relevantes del mérito personal fueron acompañados de honores, de los cuales, por su modestia, no hizo ostentación nuestro amigo (1).

(1) Era Caballero de las Órdenes del Santo Sepulcro y de San Juan de Jerusalén; Oficial de la Legión de Honor; Comendador de las Órdenes portuguesas de Nuestro Señor Jesucristo y de la Concepción de Villaviciosa, de la que más tarde le fué concedida la Gran Cruz; Comendador de la Corona de Hierro de Austria-Hungría; poseía asimismo condecoración de primera clase, concedida por el Bey de Túnez, y las españolas de segunda y tercera clase del Mérito militar, por servicios especiales prestados en la Presidencia del Consejo de Ministros durante la Guerra civil; la de Comendador de la Orden de Carlos III; la Gran Cruz de Isabel la Católica, y la medalla conmemorativa de la Jura de Alfonso XIII.

Aun antes de ingresar en la Administración pública, cuando todavía cursaba sus estudios en la Facultad de Derecho, fué admitido el 22 de Febrero de 1856 Académico de la Matritense de Jurisprudencia y Legislación; siendo ascendido á la categoría de Académico-Profesor en igual fecha de 1859 y confirmado como tal el 15 de Marzo de 1889, y habiendo desempeñado en la Academia el cargo de Secretario de la 4.^a Sección, para el que fué elegido el 20 de Noviembre de 1856, y el de Vicepresidente de la Sección 2.^a, que le fué conferido por aclamación en Junta de 27 de Mayo del año siguiente. Socio del Ateneo de Madrid desde 1865, mantúvose alejado de las discusiones; pero en honor á sus méritos fué elegido Vicepresidente de la Sección de Bellas Artes en 14 de Junio de 1889.

No menos distinguido que en los centros del saber y en la Administración pública fué el puesto que ocupó Esperanza en la sociedad madrileña; y si en aquéllos y aquélla los alcanzó por legítimas aspiraciones (que ambiciones no hubo de conocerlas), en ésta le ganó inconscientemente por sus preciadas dotes, que señaladas quedan, por su correcto y ameno trato, por la merecida estimación que de su amistad hacían cuantas personas le trataban, las cuales le distinguieron sin él procurarlo.

Desde su época juvenil, en que huérfano y solo comenzó la vida que ha hecho hasta su muerte, se le vió en los salones aristocráticos y

en las casas de personas estimables por su inteligencia y su valer moral. En las reuniones y tertulias de Medinaceli, Guaqui, Valmediano, Viana, Velle, Osma, Cánovas del Castillo, Soriano Murillo, Echagüe, Zahara, Gor y otras familias madrileñas, Esperanza era un amigo predilecto, asistente obligado á comidas, fiestas y celebraciones, y persona de confianza de quien especialmente se solicitaban esos auxilios y favores que sólo á los espíritus rectos y equilibrados se piden en ocasiones críticas ó tristes. ¡Cuántas personas y cuántas veces solicitaron su consejo prudente y leal en esos momentos en que al ánimo propio faltan serenidad y resolución para decidir en graves negocios de la vida! En ellos, la intervención de Esperanza era eficazísima, sus iniciativas garantía cierta de resultado feliz. Es que aquel hombre modesto, prudentísimo y reservado como pocos, era pródigo de la clara luz de su talento y de los puros y nobles sentimientos de su corazón de oro cuando se le buscaba. Y se le buscaba, porque era un hombre bueno é inteligente.

Como de la familia le consideraban y querían muchas de las nombradas. La gran amistad que le unió al difunto Conde de Guaqui, D. José Manuel de Goyeneche, y á sus hermanos Don José Sebastián y D. Juan, actual poseedor de aquel título, que profesaban á Esperanza especial cariño, fué causa de la singular estimación y gran afecto con que le distinguió la

viuda del primero, la inolvidable Duquesa de Villahermosa, cuyas iniciativas, inspiradas en levantados pensamientos religiosos y patrióticos, especialmente las fundaciones hechas en Javier en honor de su santo antepasado, á quien así se apellida, y en recuerdo de su marido, tuvieron en Esperanza asiduo y entusiasta colaborador.

Análogo aprecio de su rectitud que esa ilustre dama hizo el Patronato para la represión de la Trata de Blancas, que preside S. A. la Serenísima Infanta Doña Isabel, pues le nombró Vocal de su Junta de Delegación en 17 de Junio de 1904.

Esos amigos y amigas de Esperanza conocían como pocos una fase de su vida, que él ocultaba discretamente, atento y fiel á la máxima evangélica, que, para el ejercicio de la caridad, previene no sepa nunca la mano izquierda lo que hace la derecha. No necesitaba, ciertamente, de estímulos el espíritu de nuestro amigo, siempre inclinado á la práctica de la virtud y á condolerse de ajenos infortunios; pero su amistad con D. Santiago de Masarnau, sellada de modo inquebrantable por una doble comunidad de inclinaciones instintivas á la Música y á la Caridad cristiana, se reflejó en la Sociedad de San Vicente de Paúl, de que Masarnau fué fundador en España, y á la que desde joven perteneció Esperanza, practicando en ella el bien durante cincuenta años, hasta el de su muerte, y

llegando á ocupar el puesto de Vicepresidente del Consejo Superior de la benéfica Institución. Con toda exactitud se ha dicho en el *Boletín* de ella, al lamentar la pérdida de Esperanza, que era el limosnero de la aristocracia, pues que de él se valía ésta para realizar obras de caridad. En las mismas líneas se descubre un rasgo notable del hombre virtuoso con estas palabras: «Todos los años entregaba un donativo anónimo de bastante importancia, cuyo donativo era dado de su bolsillo particular, en equivalencia de un regalo que en su fiesta onomástica debía hacer á cierta dama aristocrática muy piadosa, á cuyo fin así lo habían convenido ambos (1).»

Pocas personas de las muchísimas que le conocieron habrán apreciado el temple moral de aquel hombre de sociedad, á quien constantemente se veía en reuniones, comidas y teatros, y que, sin sentir el menor desvanecimiento al choque de estas oleadas de vida apasionada y cálida, se consagraba después á obras piadosas

(1) Tomamos estas líneas de la *Necrología* publicada en el *Boletín* de la *Sociedad de San Vicente de Paúl*, número correspondiente al mes de Noviembre de 1905, escrita por un fiel amigo y auxiliar eficazísimo de Esperanza en no pocos negocios: D. Pablo Terrón, inteligente empleado de las Contadurías de Villahermosa y Goyeneche, y Secretario de la Sociedad de San Vicente, persona que, por sus buenas prendas de carácter, se hizo querer de cuantos le trataron, y que, herido de súbita y cruel enfermedad, soportada con ejemplar resignación, ha muerto cuando trazábamos este bosquejo.

y caritativas con la humildad y la rectitud propias de un santo. Sus limosnas eran constantes y calladas; sus esfuerzos en pro del bien ajeno, continuos y efusivos. No conoció las dichas del amor, pero gozó en cambio el sosiego y la serenidad del espíritu del justo.

Tal fué Esperanza y Sola.

Quebrantada su naturaleza por la incesante actividad de largos años, adoleció en el pasado otoño de 1905 de una afección cardiaca. La muerte llegó á él piadosa y blanda, sin los rigores crueles que guarda para otros. Breve y sosegadamente entregó su alma á Dios al clarear el día 23 de Octubre.

Los amigos por él encargados de abrir su testamento, D. Benito Pasarón, D. Luis de Tapia y D. Miguel Bosch, hallaron reflejados en las últimas voluntades de Esperanza sus sentimientos caritativos y artísticos. Los primeros le habían hecho atesorar pingüe fortuna, que casi en totalidad legaba á los pobres; los segundos le habían inspirado la idea generosa y patriótica de legar á la Academia de San Fernando la rica colección de libros de historia y crítica de la música, por él reunida durante muchos años, compuesta de unos 700 volúmenes, no pocos de ellos preciosos y raros, verdaderas curiosidades bibliográficas, que representan algunos miles de pesetas, y al Conservatorio de Música y Declamación lo que él llamaba modestamente sus «papeles de música,» que constituyen otra co-

lección de volúmenes y cuadernos, unos 600 en total, de música religiosa, óperas y piezas de concierto, más un objeto digno de grande estimación: el metrónomo que usaba Bellini cuando murió, el cual hubo de emplearlo para fijar todos los aires de su ópera *I Puritani*. Un papel conservado á modo de auténtica con esta reliquia artística, nos hace conocer su adquisición por una discípula del maestro, al ocurrir su fallecimiento, para regalárselo á quien se lo regaló á Esperanza en 1880 y firma *Santiago*, de donde fácilmente se deduce fué Masarnau.

Buena parte del resto de la biblioteca de Esperanza constituía otros dos legados: uno á la Asociación de Artesanos jóvenes, y otro al Círculo de San Luis.

La conducción de los restos mortales de Esperanza y Sola, verificada el día 24 de Octubre, fué sentida manifestación de duelo de sus verdaderos amigos, que le rendimos este piadoso tributo hasta dejar aquéllos depositados en una sepultura del Cementerio de San Isidro.

La Academia de San Fernando, al conocer la pérdida de individuo tan estimable, le consagró, por boca de los Sres. Avilés, Garrido y quien esto escribe, el recuerdo necrológico que merecía esa larga vida consagrada al Arte y al Bien.

Entre los papeles de Esperanza y Sola hallaron sus testamentos, cuidadosamente coleccionados por él, todos sus escritos de crítica musical, con un índice cronológico de tan útil labor de treinta años. Conocían ellos su pensamiento, no realizado, acaso por modestia, de publicar esta colección, y muy luego concibieron el propósito de llevarlo á cabo.

En efecto aparecen al fin aquí reunidos ordenadamente los artículos (cuyo número pasa de ciento sesenta), y demás trabajos que contienen la crítica serena, la información copiosa y exacta, las enseñanzas sanas y utilísimas, inspiradas al conocedor por las obras musicales oídas en Madrid en el espacio de tiempo que indicado queda.

Aparte del beneficio que representa para la cultura el no dejar tanto y tan selecto trabajo perdido entre las páginas de las revistas y las columnas de los periódicos, ofrecerá esta publicación la ventaja de que habrá de ser para muchos lectores curiosos y para no pocos investigadores de las cosas que fueron, una crónica verídica, detallada y bastante completa de la historia de la Música, especialmente de nuestro Teatro Real, durante el último tercio del siglo xix.

El primer artículo fué publicado en la *Revista y Gaceta musical* el 23 de Marzo de 1868, con la firma *F. de S. Iriarte*, las iniciales del tercer nombre y el tercer apellido del autor. Otros ar-

títulos de aquellos sus primeros tiempos, publicados en *La Gaceta del Sport*, en *El Cronista* y otros periódicos, llevan por firma la inicial H, y en alguno el pseudónimo *Hoffnung*. Para rendir sus primeros tributos de admiración á su maestro Eslava y á su compañero Monasterio, pone su verdadera firma, que desde 1874 emplea en la *Revista europea*, en *La Crónica de la Música* y en *La Ilustración Española y Americana*, donde, á partir de 1879, escribe asiduamente, por espacio de veinte años, con carácter de redactor, bajo el título de *Revista musical*, la serie más copiosa de sus artículos. La última *Revista* fué publicada en 9 de Enero de 1899, y en la colección del autor lleva esta nota suya manuscrita: «Mi canto de cisne como crítico musical.»

Con efecto: su cansada pluma no tuvo ya actividad más que para trazar con tiernos acentos la necrología de Monasterio, que termina la colección.

De ella ha parecido conveniente, para que la labor que representa conserve la unidad de asunto necesaria al reaparecer formando una obra especial, suprimir algunos artículos, muy pocos, de materia distinta, con la sola excepción de las necrologías de D. Eugenio Alonso Sanjurjo y de D. Félix Sánchez Casado, que, por ser interesantes y por la gran amistad que las inspiró, debían tener cabida en la obra, como se lo proponía el autor, que al efecto las

incluyó en la lista de artículos por él formada. Ambos trabajos figurarán al final, como Apéndices, después de los *Discursos* académicos que aparecerán donde concluya la serie de los artículos cuya ilación cronológica no es lícito interrumpir por las razones expuestas, y que serán como coronación de tan larga labor periódica.

Los testamentarios de Esperanza y Sola, conocedores de la amistad fraternal y de toda la vida que con Esperanza y Sola me unía, honraronme con el encargo de llevar á mi cuidado esta edición, y de trazar estas líneas, dándome con ello oportunidad para rendir postrero y cariñoso tributo á quien representaba para mí todo un pasado de puros afectos cuyo recuerdo vivirá eternamente en mi corazón.

MADRID 24 de Febrero de 1906.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

otras respaldase la sencillez y la claridad, ama con un entusiasmo digno de mejor causa la música oscura y que allí donde se presta en tortura el espíritu del compositor, allí donde se un pasaje conceptual, para cuya comprensión se necesita más trabajo y meditación que un matemático para resolver el problema más intrincado de la álgebra superior, el entusiasmo y anhelo de captar el fondo se pierden en todo.

LA AFICION NUEVA

— Cuando asistimos á los cuartetos del Conservatorio y á los conciertos del Circo del Príncipe Alfonso, sentimos una viva satisfacción al ver la pasmosa facilidad con que nuestro público, cuyo instinto musical ninguno otro iguala, se aficiona á las grandes concepciones de los maestros alemanes, aplaude las bellezas que tanto abundan en sus obras, y da una contestación sin réplica á aquéllos que, sin conocerlas, tal vez sin tomarse el trabajo de oírlas, fruncen el ceño, ó tal vez miran con sonrisa de lástima á aquél que habla delante de ellos de la *música clásica*. No es ciertamente mi ánimo ocuparme ahora de esto, y tratar de probarles que esa música que llaman *sabia* (para ellos sinónimo de ininteligible) está al alcance de todas las inteligencias, y puede con poco trabajo entenderse: la numerosa concurrencia que asiste á los espectáculos referidos, y los prolongados aplausos que allí resuenan, son la mejor contestación que pudiera darse, y á más es asunto ya debatido y por mejor pluma que la mía.

Mi objeto es ocuparme de aquéllos que, exagerando, y no poco, en sentido contrario, van afiliándose á la moderna escuela alemana, tan nebulosa como el país donde tiene su cuna, y tan incomprensible como su moderna filosofía.—Esta escuela, que bien pudiéramos llamar *gongorina*, y la cual, como el don Hermógenes del *Café* «habla en griego para mayor claridad,» es la que, considerando como espíritus medianos aquéllos en cuyas

obras resplandece la sencillez y la claridad, ama con un entusiasmo digno de mejor causa la música oscura, y que allí donde ve puesto en tortura el espíritu del compositor, allí donde ve un pasaje conceptuoso, para cuya comprensión se necesita más trabajo y meditación que un matemático para resolver el problema más intrincado de Álgebra superior, se entusiasma y aplaude á rabiar.

Bueno será que digamos que en estos sectarios ni todo es virtud, ni todo ignorancia.—Tengo para mí que los hay de dos clases: unos á quienes esta pícará condición humana les hace desconocer su propia flaqueza, ó conociéndola, á trueque de no confesar francamente que no lo entienden, se hacen el siguiente raciocinio: esto es superior á mí, ó si no superior, por lo menos incomprendible: ¡qué bueno debe de ser! Caro lector, cuando á uno de éstos veas fruncir la frente, arquear las cejas y alabar la obra que con él oyes, ten en cuenta que el compositor ha podido decir para sus mientes aquel terceto del gran Lope:

¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?

—Y cómo si lo entiendo.—Mientes, Fabio,
que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo.

La otra especie de afiliados á esta moderna *jerga* musical, es la de aquéllos que después de haber saboreado la buena música, concluyen por querer algo más, y á trueque de novedades, aceptan como bueno lo raro ó lo malo, toda vez que sus obras tengan brillantez en la forma ó salgan del camino conocido.—A éstos, y perdónenme lo vulgar del símil, los comparo yo á aquellos fumadores encanecidos en el servicio, que después de haber saboreado buenos y aromáticos cigarros, su paladar embotado sólo gusta de las emociones fuertes que le produce la tagarnina ó el abigarrado coracero de nuestros estancos.

No es que les falte inteligencia ni buen instinto; es que el afán de la novedad los pierde, y caen en la exagéra-

ción con toda la fuerza y todo el rigor de su talento extraviado.

Esto, por desgracia, no es nuevo: la historia de las Bellas Artes nos enseña que, después de la época en que florecieron los grandes genios, viene otra en que el Arte descende, como obedeciendo á una ley física, con la misma rapidez é intensidad que tuvo para elevarse á su apogeo y grandeza. En Ticiano concluye aquella pléyade de pintores que desde Italia asombraron al mundo; después de Murillo y Velázquez y sus discípulos, parece entera la raza de artistas cuyas obras son el mejor ornamento de los Museos de Europa, y la hermosa habla castellana pasa de Lope, Cervantes y Calderón á ser víctima de los retruécanos é hipérboles de Góngora, y pasto más tarde de las elucubraciones y de la jerigonza de un Comellas y de un Huerta. En estas épocas no se busquen genios: la naturaleza está, según la bellísima expresión de un poeta contemporáneo, descansando del esfuerzo profundo que hizo al crear los que admiramos; y si alguno aparece, es, ó víctima del estragado gusto que reina y concluye por extraviarse con más fuerza, ó si quiere restaurar el buen gusto, perece en la demanda, en la esperanza de obtener un día uno de esos renombres póstumos y tardíos que, á falta del siglo contemporáneo, hace una posteridad más justa.

¿Quiere decir esto que nosotros neguemos que en Música no puede hacerse nada de nuevo? ¿Que no admitamos más camino que el conocido? No: la Historia nos enseña lo que el Arte adelantó desde Monteverde hasta los modernos clásicos; lo que la Pintura avanzó desde Giotto hasta Rafael; creemos más: que el Arte decae de una manera infalible cuando sólo se imita servilmente; pero de esto á lanzarse por un camino nuevo, romper con la tradición, ó aceptarla sólo para tomar como punto de partida las excentricidades, los defectos de los grandes maestros, nacidos de su exuberancia de genio ó de cualidades llevadas demasiado lejos, hay un abismo de dis-

tancia. Lo que no queremos es que se aplauda, que se admire á esos genios que se tienen por tales *a priori*, ó que así se les considera por la manera con que visten y engalanan sus ideas, aprovechándose de los adelantos de nuestras orquestas; que tengan presente, y vaya otro símil vulgar, que una mujer fea, por más brillantes y perlas que se ponga, será siempre fea. Que no admitamos como bueno todo lo nuevo; en una palabra, que el *pedantismo* musical no entre en nuestra patria. Afortunadamente para nuestros compositores, son inútiles nuestros consejos, pues no conocemos ninguno á quien haya llegado este contagio, y á más carecemos de autoridad. Hemos escrito para los aficionados, para prevenirles á tiempo, y cumplido de paso una promesa hecha hace tiempo al Director de esta *Revista*, y que hemos retardado, y no poco, gracias á esta indolencia característica de todo español.

(*Revista y Gaceta musical*, núm. 12, año II, del 23 Marzo 1868.)

II

D. HILARIÓN ESLAVA

Si el interés de una biografía hubiera de consistir solamente en la relación de románticas aventuras, de bruscos cambios de la fortuna, que, dando cierto tinte maravilloso al personaje que se retrata, parece como que lo apartan y elevan sobre las demás gentes, no sería á la verdad la de D. Hilarión Eslava, que intentamos hacer en este artículo, la que llamaría la atención de nuestros lectores. Pero si en la época en que vivimos, en medio de esta lucha agitada de encontrados intereses, de ambiciones más ó menos legítimas, peor ó mejor disimuladas, la virtud y el saber, la modestia y la ciencia, la austera vida del clérigo y la infatigable del hombre que vive en el Arte y para el Arte, merecen consideración debida, entonces sobrados títulos tiene la biografía que hoy publicamos para figurar entre las de los hombres que en nuestros días han ilustrado y honrado su patria con su saber y con su ejemplar conducta.

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

arrojó al agua y, nadando con intrepidez, empezó á marcar á su interpelante los sitios peligrosos del río.—¡Qué lástima!—dijo el Rector á un amigo que le acompañaba:—este chico sería un excelente niño de coro; pero ¡si los crían como salvajes! ¡No sabrá leer siquiera!—Oyó el chico aquel corto, pero expresivo, *aparte*, y sin detenerse contestó:—Sí, señor: sé leer, y escribir, y contar.—Acto continuo saltaba á la orilla y se presentaba delante de aquél, como para demostrarle que estaba pronto á justificar la veracidad de sus palabras. Sonrióse el bueno del Rector, y le indicó que cantase algo de lo que supiera. El muchacho empezó á cantar una jota, que pronto suspendió: ignorante aún del significado de muchas palabras, había escogido una copla de género tan verde como la alfombra de hierba que pisaban, y que los honestos oídos del capellán no permitieron acabar.—¿Quisieras ser infante de la Catedral?—le dijo. El joven Eslava, que había visto á éstos varias veces en su pueblo, y que los consideraba como seres superiores á él, halló en la pregunta que le dirigían, y no se equivocaba ciertamente, el *summum* de su felicidad: aceptó en el acto, y, de acuerdo con el Rector, se propuso manifestarlo á sus padres. Estos, de honrada pero modesta fortuna, pensaron de distinta manera: veían en su único hijo varón el continuador de su patrimonio, é inútiles fueron cuantos ruegos hizo el muchacho para que le llevaran á Pamplona.

Pasóse algún tiempo, y el joven Eslava había perdido por completo todas sus ilusiones, cuando la falta de niños de coro en la Catedral y la necesidad de cubrir sus vacantes, encaminaron de nuevo los pasos de D. Mateo Jiménez (que éste era el nombre del Rector) á la escuela del pueblecito de Burlada. Hizo allí cantar á los muchachos, y ya, perdida la esperanza de encontrar lo que buscaba, acordóse de aquel niño con quien había hablado junto al río; preguntó al maestro, y antes que éste contestase, Eslava, saltando del banco donde se hallaba,

se presentó delante de él. El pobre muchacho había gritado cuanto había podido; se había movido de un lado á otro, y empujándose para llamar la atención del Rector, exponiéndose á las iras del maestro, y todo había sido inútil. La Providencia, que tan glorioso camino le tenía reservado, hizo que sus esfuerzos no fueran ineficaces. Después de oírle (1), quedó convenido que el maestro propusiera á los padres lo llevaran al Colegio de la Catedral. Calcule el lector cuántos ruegos, cuántas súplicas no costaría á nuestro Eslava, avivadas de nuevo sus ilusiones, conseguir de sus padres que desistieran de los planes que sobre él tenían formados: al fin consiguió vencer su fundada resistencia, y pocos días después entraba de infante en la Catedral de Pamplona MIGUEL HILARIÓN ESLAVA Y ELIZONDO, nacido en Burlada (Navarra) el 21 de Octubre de 1807.

Rápidos fueron los progresos que hizo en el estudio del solfeo, que le era enseñado por el citado Rector; su claro talento y vivo ingenio le hicieron bien pronto sobresalir entre sus compañeros, y muy en breve á aquel estudio siguió el del piano y órgano, bajo la dirección de D. Julián Prieto, y el del violín, hasta el punto de ser nombrado violinista de la Catedral en 1824. Su nueva plaza fué un acicate que le estimuló para seguir adelante en su carrera, y mientras, por un lado, se dedicaba en el Seminario á las Humanidades, como preliminar de los estudios eclesiásticos á que su vocación le llamaba, por otro, ocupaban la mayor parte de su tiempo la armonía y la composición que el mismo Prieto le enseñaba, y él perfeccionaba con los estudios que particularmente hacía, y después completó pasando á Calahorra, bajo los auspicios y lecciones del Maestro de aquella capilla música, D. Francisco Secanilla. Aún hemos llegado á ver

(1) Eslava cuenta que le hicieron cantar la escala: á cada nota iba subiéndose maquinalmente los pantalones; al terminar la ascendente, se encontró de calzón corto.

algunas de sus composiciones de aquel tiempo, y en ellas, escritas á la temprana edad de diez y doce años, se ven ya los destellos del genio y de la inspiración, y que tan gran desarrollo tuvieron más tarde. Vacante en 1828 el magisterio de capilla del Burgo de Osma, Eslava le obtuvo por oposición, y durante su estancia en dicho punto cursó la Filosofía y recibió las órdenes de Diácono. Poco tiempo después el Cabildo de Sevilla anunciaba los ejercicios para proveer aquel mismo cargo de Maestro de capilla en su Catedral. Estos eran: componer en el término de seis días un villancico á voces y orquesta, con aria, coros y solos de instrumentos, y el himno *Scriptæ sunt cælo duorum*, á ocho rigoroso. Los opositores debían hacer los ejercicios en el punto de su residencia y en casa de un Canónigo á quien su Cabildo comisionase al efecto, el cual debía remitir los manuscritos con un lema ó señal á Sevilla. Eslava hizo el suyo en el Burgo, y pocos días después la población de Sevilla acudía á la Catedral á oír las composiciones presentadas. La de nuestro maestro mereció aplauso unánime: nada sirvió esto, sin embargo; nada que el Jurado declarase que el ejercicio de Osma merecía el primer lugar; nada que una de nuestras grandes glorias literarias del presente siglo dijera en una décima, que por entonces corrió profusamente por Sevilla, que la composición de Eslava era «la más patética y sagrada (1).» Ajenas influencias pospusieron el mérito á la intriga, y nuestro maestro hubo de contentarse con la victoria moral sobre sus competidores. Algo de esto sucedió poco después

(1) La décima, debida á la pluma de Nicasio Gallego, Canónigo á la sazón de aquella Santa Iglesia, decía:

La de Gerona es marcial,
 La de Segorbe mezquina,
 Sin fuego la salmantina,
 La de Segovia tal cual.
 La de Osma es original,

en la oposición al magisterio de la Real Capilla de Palacio: presentóse Eslava; sus ejercicios hicieron que el Jurado, unánime, le concediera el segundo lugar en la terna, cuando respecto al primero ninguno de los jueces estuvo acorde. Alguno de ellos declaró, como para salvar su conciencia, «que los ejercicios de Eslava eran los más iguales, y que si tuviese más edad le hubiera propuesto en primer lugar;» pero no tenía amigos ni favorecedores; se presentaba sólo con su mérito, y entonces, como en Sevilla, pudo acordarse de aquella máxima del Príncipe de los Ingenios: «el primer lugar al favor, el segundo al mérito.» La provisión de la plaza de la capilla dejó vacante el magisterio de Sevilla, y el Cabildo llamó á Eslava, teniendo en cuenta sólo su anterior oposición. Allí se trasladó nuestro maestro en 1832; á poco recibió las órdenes sagradas, y en el mismo año cantó la primera misa en la iglesia de las monjas de la Encarnación. En este período de su vida artística, Eslava cambia notablemente en la manera de escribir: fiel á los preceptos de escuela, admirador de las obras de los más reputados maestros españoles y de los clásicos extranjeros, á cuyo estudio consagraba largas vigiliass, sus composiciones, hasta entonces, revelan el profundo respeto hacia ellos y la observancia fiel á sus tradiciones. El imponente espectáculo de la Catedral sevillana, el ostentoso y severo aparato con que en ella se celebraban los misterios de nuestra sacrosanta religión, conmueven hondamente el corazón de nuestro maestro: solo, abismado en pro-

Muy patética y sagrada;

La de Valencia es copiada,

Para el teatro asombrosa;

La de Barbastro no es cosa,

Aunque su final agrada.

A pesar de esto, la de Valencia ganó la palma ante el Cabildo, y causa grima saber las razones que se alegaron en pro de su elección.

funda meditación, Eslava pasaba horas enteras bajo las majestuosas bóvedas de aquel grandioso templo, y su alma despedía las dulcísimas armonías de que se ven impregnadas las obras que escribió, y que son hoy una joya más de aquel precioso y riquísimo archivo. Eslava no podía olvidar que él era el sucesor de Guerrero, de Morales y de tantos otros que constituyen la brillante pléyade de compositores españoles de los siglos xvi y xvii, por desgracia aún no bastante conocidos y estudiados; pero su genio le decía que era posible dar un paso más en la senda que aquéllos habían emprendido. Unir á la severidad y corrección de la frase armónica el encanto de la melodía, haciéndola brillar en primer término; dar verdad, expresión y colorido á la composición sin perder la severidad de la forma, esto fué lo que Eslava se propuso y realizó completamente. De entonces datan, entre otras producciones que brotaron de su pluma, sus *Misereres*; sus *Misas con pequeña orquesta y órgano*, aprovechando ingeniosamente los grandes recursos de los dos magníficos que aquella Catedral encierra, y los *Villancicos de los bailettes de los seises*. Conocida esta ceremonia de gran parte de nuestros lectores, no nos detendremos á explicarla: baste á nuestro propósito decir que Eslava no tenía noticia de ella, y que cuando se la refirieron, creemos no paró gran cosa la atención, creyéndolo, tal vez, una extravagancia de siglos anteriores. Llegó la solemnidad del *Corpus*, y con ella los bailettes. Profunda fué la impresión que en su espíritu, esencialmente religioso, produjo aquella sencilla y conmovedora escena, y desde luego se propuso añadirla nuevos encantos. «Nada, nos ha dicho repetidas veces, nada he escrito con más gusto ni mayor deseo del acierto, que la música de estos villancicos.» Y en verdad que el éxito coronó sus deseos: salvando el grave escollo de dar un tinte profano, que alejara á otro mundo y á otras ideas á los oyentes, á lo que se prestaba no poco el ritmo de la composición, Eslava supo en su música revelar la un-

ción religiosa, la tierna é infantil adoración de aquellos inocentes niños ante su Dios.

Aparte de tan gratísimas ocupaciones, dedicóse con afán, durante su estancia en Sevilla, á enseñar el divino Arte á aquéllos cuya escasa ó ninguna fortuna no permitían costear maestro, y de entonces datan sus estudios para el *Método de solfeo*, que publicó años después y que hoy se considera como el mejor entre los publicados en nuestra patria.

Así corría la vida de Eslava, cuando nuestras revueltas políticas vinieron á turbarla. Disminuídas las rentas de la Catedral de Sevilla, el Cabildo redujo la pensión de la prebenda que disfrutaba á la exigua cantidad de 400 ducados. Forzoso era tomar un partido, y Eslava no vaciló: sentía dentro de sí el fuego de la inspiración, y se lanzó al género dramático, al cual sus anteriores ocupaciones habían sido valladar insuperable, escogiendo para sus óperas poemas que no desdijeran del sagrado carácter de que estaba revestido. Rudas pruebas sufrió en esta nueva etapa de su vida. Parte de aquel Cabildo, con nimio escrúpulo y mal entendida piedad, miró como atentado á la clase la representación en el teatro de las obras de su Maestro de capilla; su encono subió de punto al saber que en las *Treguas de Tolemaida*, la primera de sus óperas, salía á la escena un Arzobispo, y trataron, por cuantos medios estuvieron á su alcance, de impedir á Eslava marchar por este nuevo sendero del Arte. Afortunadamente, en el mismo Cabildo había quienes, pesando las cosas en justa balanza, y con tan sólida como bien entendida virtud, compadecían las exageraciones de sus compañeros, y animaban á nuestro maestro á seguir el camino emprendido y en el cual el primer paso había sido un triunfo. Uno de ellos, y no fué el que menos animó á Eslava para que no desmayase, antes bien siguiese en su empresa, estaba ligado con estrechos vínculos de parentesco al que esto escribe; tal vez á sus prudentes y atinados consejos, que aquél seguía y que ha paga-

do con cariñosa é inquebrantable amistad, debamos hoy, en gran parte, apreciar las bellezas de las *Treguas de Tolemaida*, *El Solitario* y *Don Pedro el Cruel*, las tres óperas que de él se conocen y que, estrenadas en 1841 en el Teatro Principal de Cádiz, muy pronto corrieron con extraordinario aplauso gran parte de los teatros de la Península.

¡Triste consorcio del genio, dice uno de los biógrafos de nuestro maestro, que acompañado de la desgracia lleva sobre su frente los laureles de la gloria entrelazados con los dardos que le lanzan la envidia y la malignidad de los hombres! Los graves disgustos que el Cabildo de Sevilla proporcionó á Eslava, fueron digno preludio de los que le esperaban al llegar á Madrid, á donde era llamado para poner en escena sus obras. Las cábalas é intrigas de bastidores, la actitud marcadamente hostil de gran parte de los maestros de la capital y de los que, por entonces, pasaban por entendidos en el Arte, todo conspiró en contra suya; de todo venció su carácter vigoroso y resuelto, y *El Solitario* se cantó en el Teatro de la Cruz con grande éxito.

Por entonces hubo de proveerse de nuevo la plaza de maestro de la Real Capilla, y Eslava fué, por voto unánime del Jurado, el único propuesto de los opositores presentados (1). Desde esa época (1844) fijó su residencia en esta Corte.

Algún tiempo después, y para bien del Arte, fué nombrado Profesor de la primera clase de Composición del Conservatorio de Música, é Inspector de la enseñanza del mismo. Triste es decirlo: el empirismo y una rutinaria práctica dominaban en la enseñanza de aquel establecimiento, y los resultados, con honrosas pero escasas excepciones, no correspondían á los loables deseos

(1) El ejercicio consistió en componer el *Himno de Santa Isabel* y el salmo *In te Domine speravi*, con condiciones análogas al de Sevilla.

que al crearle hubieron de proponerse sus fundadores. Eslava emprendió desde luego, con ánimo resuelto, la reforma que era necesaria. Su primer paso fué plantear el estudio de una enseñanza importante en el Arte, y mucho más en España, que yacía en completo olvido. En una bien escrita Memoria, hizo ver la necesidad imperiosa del establecimiento de una clase de órgano; ofreció adelantar los fondos para la compra del que entonces adquirió el Conservatorio, y dar la enseñanza gratis, ínterin el Gobierno consignaba la dotación de la cátedra y podía ésta proveerse: excusado es decir que sus ofertas fueron hechos prácticos, y de su aula salieron organistas excelentes, como los actuales maestros de capilla de Toledo y de Tolosa, y el malogrado Ambrosio Arriola, datando de entonces la publicación de su *Museo orgánico español*. Obra suya, é inmediata consecuencia del plan de reorganización y reforma que se había propuesto, fueron las *Instrucciones que para el buen desempeño de las enseñanzas, como para el régimen y disciplina de aquel establecimiento*, dictó la Dirección del mismo en 30 de Enero de 1861. En ellas se marcan los diferentes períodos de la enseñanza en cada uno de los distintos ramos que allí se aprenden; se establecen como bases sobre que ha de girar aquélla, el *mecanismo*, la *inteligencia* y la *expresión*, desarrollando de ellas un sistema completo de estudios; se da nueva vida á los ejercicios públicos que mensualmente habían de tener los alumnos, y se determinan reglas fijas acerca del modo de celebrar los concursos para que éstos sean verdad y por ellos se obtenga el apetecido resultado. La actividad de Eslava no tenía límites: todo lo inspeccionaba, á todo atendía, y prontó el Conservatorio empezó á dar señaladas muestras de que sus esfuerzos no eran estériles.

Mientras por otro lado enriquecía el archivo de la Real Capilla con nuevas composiciones que revelan ya el talento y el saber del maestro en toda su madurez, Eslava emprendía dos obras que por sí solas bastarían á

darle merecido renombre: la *Lira sacro-hispana* y su *Escuela completa de armonía y composición*.

La primera de aquellas publicaciones venía á llenar un gran vacío en la historia de la Música, y á mostrar los tesoros del Arte español desde la segunda mitad del siglo xv, vindicando á nuestra patria del no merecido concepto en que la tenían algunos críticos extranjeros exageradamente entusiastas de sus glorias, y recabando para España el alto lugar que la corresponde en el mundo musical. La incuria y el abandono en que estaban los archivos de las Catedrales, habían causado la pérdida de muchas de las composiciones de nuestros más afamados autores, y era inminente, siguiendo el mismo descuido y la misma lamentable ignorancia, la desaparición de las que quedaban. Uníase á ello que estas obras, ó estaban en los libros de coro, ó en papeles de atril separados, y que, por consiguiente, era de dificultad suma su estudio. Eslava, con constancia invencible, fué reuniendo y buscándolas por nuestras Catedrales; corrió las más afamadas bibliotecas de Francia y de Alemania, especialmente, en busca de las que no se encontraban en nuestras iglesias; formó una Sociedad de Profesores y amantes del Arte para llevar adelante la empresa, y dirigió los trabajos de la publicación en los ocho años que duró.

No es propio de la índole ni tampoco de la extensión de este artículo, hacer un detenido estudio de tan importante obra: quizás algún día publiquemos algunas observaciones que su lectura nos ha sugerido; baste hoy para nuestro propósito consignar el gran servicio que Eslava prestó al Arte musical. Las obras más notables de Ceballos, Robledo, Rivera, Cristóbal de Morales (de una de cuyas producciones decía el erudito abate Baini que era *il lambicato del Arte*), Navarro y Victoria, del siglo xvi; las de Aguilera, Juárez, Veana, Pontac, García Salazar, Comes, Ortells, del xvii; Torres, Muelas, Nebra, Ripa, García y Aranaz, del xviii, y de nuestro siglo, Cabo, Secanilla, Doyagüe, Pons, Cuéllar, Ledesma

(D. Nicolás), Andreivi, Rodríguez Ledesma y algunas del mismo Eslava, se hallan allí entre las de otros reputados maestros españoles. En ellas puede estudiar el curioso los rápidos progresos que hizo la Música española. Del *canto llano*, el *organum*, la *diafonía*, el *discantus* y el *fabordón* del siglo xv, se la ve avanzar al género fugado ó de imitación; más tarde, á la sencillez melódica ó armónica; después, á la combinación de ambos sistemas ó al género *mixto*, hasta que, influída por los adelantos que hacía el *dramático*, acepta, no sin resistencia, todos los recursos del Arte que aquél empleaba, y termina por las tres escuelas que hoy se dividen el campo de la Música religiosa: la que, aceptando como base los procedimientos del Arte antiguo, sólo usa los modernos con escasa parsimonia; la que, desentendiéndose por completo de la tradición, sólo busca la expresión de la letra, y la brillantez y colorido de la composición; y la que pudiéramos llamar ecléctica, que, tomando los procedimientos de una y otra escuela, los amalgama, y al paso que no incurre en la monotonía de lo que nuestros antepasados llamaban *buen trabajo*, huye de todo efecto teatral impropio del recogimiento del templo. Por último, la publicación de la *Lira sacro-hispana* ha dado á conocer los grandes servicios que la Música debe á nuestra patria. España, que tuvo un San Isidoro, quien, según el erudito Coussemaker, fué el primero que escribió la armonía á varias partes; que también la primera aplicó la Música al lenguaje vulgar, como se ve en las *Cantigas* de D. Alonso el Sabio, fundador en la Universidad de Salamanca de la cátedra más antigua de Música, según testimonio del célebre ciego Salinas; España, que tuvo un Bartolomé Ramos Pareja, cuya invención del *temperamento* causó una verdadera revolución en el mundo musical, fué también la primera que, desprendiéndose de la rutina y de los estrechos lazos que sujetaban á la composición religiosa, buscó la verdadera belleza en la fiel expresión de la letra por la música, no siendo Palestri-

na, como dice el abate Baini, quien descubriese este *novum modorum genus ó nuova maniera incognita á suoi predecessori*, sino que antes de él ya lo había hecho el famoso sevillano Cristóbal Morales, y al mismo tiempo el avilense Tomás Luis de Victoria.

La Escuela de composición es el fruto de los estudios y meditaciones de Eslava en su largo ejercicio del profesorado. Sus tratados de *Armonía y melodía*, fundados en los principios estético, rítmico y tonal, son de lo más completo que conocemos; el de *Contrapunto y fuga*, después de exponer con lucidez la doctrina antigua y moderna sobre tan importantes materias, establece la que llama *fuga bella*, utilísima para todo compositor, siendo de notar que, llevado de un respeto digno hacia nuestros antiguos tratadistas, Eslava ha conservado en sus obras el tecnicismo y nomenclatura de aquéllos. Por último, su *Tratado de instrumentación*, recientemente dado á la estampa, le consideramos de la más alta importancia. Nuestro maestro, apartándose del camino seguido por los demás autores que han escrito sobre tan interesante materia, después de explicar la naturaleza de los instrumentos y clasificarlos en los convenientes grupos, presenta una serie de estudios prácticos, dispuestos progresivamente desde el cuarteto hasta la grande orquesta, de manera que el discípulo al llegar á ésta conoce y aplica los instrumentos aprovechando los efectos particulares de cada uno de ellos; insertando, como en apéndice á su obra, trozos de las obras de los más reputados maestros reducidas á piano, para que el discípulo las instrumente y, comparándolas luego con la partitura, saque de ello útil y provechosa enseñanza.

Tan importantes tareas no impidieron á Eslava dirigir desde 1854 á 1856 la publicación de la *Gaceta Musical de Madrid*, en la cual, como en la de *Bellas Artes*, de Valencia, insertó interesantes artículos de literatura musical; escribir más tarde una *Memoria histórica de la música religiosa en España*, y otra sobre los organis-

tas españolas, ricas en datos y llenas de juiciosas y atinadas observaciones sobre puntos interesantes de la historia del Arte, y sostener hasta el presente larga correspondencia sobre materias de la misma con Coussemaker, el entendido autor de la *Historia de la armonía en la Edad Media*; Fetis, Adrieu de la Fage, Fischoff, Dhen, Elwych y otras eminencias de la crítica musical, y fundar la *Sociedad artístico-musical de socorros mutuos* en favor de los artistas desvalidos.

Los servicios prestados en el Conservatorio le llamaron en Diciembre de 1866 á la Dirección de la Sección de Música del mismo, cargo en el que á poco cesó; y por último, el cambio político de 1868 le privó de la plaza de Maestro de la Real Capilla, por la supresión de ésta; y una poco meditada reforma del Conservatorio, en la que se lastimaba su posición como Profesor, le hizo renunciar este cargo.

Hemos indicado las obras dramáticas de Eslava; hemos reseñado las que como didáctico ha producido, depositando en ellas todo el tesoro de su saber y doctrina; réstanos hacerlo de las que ha escrito en el género religioso y que, en nuestro concepto, son, como compositor, en las que más brilla su talento y su genio. Ni tenemos espacio, ni nos conceptuamos con títulos suficientes para juzgarlas; el aprecio y el aplauso con que se reciben y se oyen, la gran acogida y la admiración que han producido en el extranjero, habla más que todo lo que pudiéramos decir. Su *Te Deum*, su *Oficio* y su *Misa de difuntos*, sus *Lamentaciones*, sus celebrados *Motetes á voces solas* y la *Paráfrasis de la Cantiga XIV de D. Alfonso el Sabio*, entre tantas otras, bastan para justificar el merecido renombre que goza. Originalidad, verdad, clasicismo, riqueza de armonía y modulación, sin caer en las exageraciones tan frecuentes hoy en gran parte de los compositores modernos; sobriedad en la orquesta, grande inteligencia en el manejo de las voces y un espíritu profundamente filosófico, he aquí los caracteres que bri-

llan en sus composiciones. No se crea exagerado este juicio, nacido de la respetuosa, pero íntima, amistad que al eminente maestro profesamos; el inmortal Rossini decía á un amigo nuestro, que le encontraba no pocas veces leyendo las obras de Eslava: las obras del maestro español son magníficas; escribe las voces como nadie sabe hoy escribirlas en Francia ni en Alemania, y como no se ha hecho desde Cherubini. «Sea usted mi intérprete, le añadía cuando le encargaba entregase á nuestro sabio compatriota su retrato, ya que en él no puedo poner todo lo que siento.»

Como las obras de Murillo y Rivera, de Fr. Luis y de Calderón, revelan la dulzura de carácter del uno, la energía y vigor del otro, la serena grandeza de ánimo del autor de la *Vida del Campo* y la nobleza caballeresca del creador de la *Vida es sueño*, así las obras de Eslava son reflejo fiel del hombre que las ha escrito. Afable en el trato, firme en la amistad, severo en su porte, austero en la conducta, de corazón compasivo, inquebrantable en sus convicciones, Eslava es, como decíamos al principio, el tipo del hombre de saber y del clérigo virtuoso. Nunca ha ambicionado honores; sólo tenía la encomienda de Carlos III, que jamás vimos brillar en su pecho, cuando, no há mucho tiempo, el Ministro de Estado, Sr. Sagasta, llamaba á su despacho á los distinguidos maestros Barbieri y Monasterio, y les encargaba llevasen á Eslava, en nombre del Gobierno y del Arte músico, tan dignamente representado por ellos, el diploma de la Gran Cruz de Isabel la Católica, como justa y merecida recompensa de la virtud y el mérito; acertada distinción, y tan delicadamente otorgada, que aquél recibió con tanta sorpresa como agradecimiento.

Eslava, querido y respetado de todos, vive hoy retirado y pasa la mayor parte de su vida en una casita del vecino pueblo de Aravaca, reuniendo materiales para terminar la colección de sus obras didácticas. Allí le hemos visitado, y al poner el pie en el dintel de su sen-

cilla morada y divisar á lo lejos el pequeño jardín que cuida con sus manos, creímos que, con igual razón que Lope, habría podido inscribir sobre ella nuestro amigo y maestro:

III
*Parva, propria magna,
Magna propria parva.*

(*Ilustración de Madrid*, tomo II, números 26 y 27 correspondientes al 3o Enero y 15 Febrero 1871.)

III

LOS HUGONOTES

Sr. Director de LA GACETA DEL SPORT.

No conozco inglés que persiga con más tenacidad y ensañamiento á sus acreedores, ni usurero que exija más pronta y cumplida paga que usted, mi querido amigo. Como aquel señor del cuerno, que no dejaba disfrutar ni siquiera un momentico de la luna de miel al pobre Ernani, sin comprender que la esposa de éste, á fuerza de *dulzuras* de la vida matrimonial, habría de conseguir el mismo objeto que él se proponía, usted no me deja un instante de reposo, y ya usando del sistema del Padre Cobos, ya por carambola, me está recordando á cada momento la palabra, que en mal hora empeñé, de escribir para su periódico una revista musical. Voy, pues, á cumplirla, y culpen á su insistencia los suscriptores de *El Sport* esta desaliñada carta que le escribo para salir del aprieto en que estoy, y consuélense con que pronto el festivo y siempre oportuno escritor cuyos dominios invado, volverá á ocuparlos, y á librarnos, á mí de apuros, y al público lector de bostezos.

Excusado es que le diga, puesto que de música he de hablar, que el asunto de mi carta ha de ser la representación de *Los Hugonotes* en el teatro de la Ópera, considerada, por cierto, por *el eco imparcial de la opinión y de la prensa*, como una solemnidad musical; calificación, á mi manera de ver, más que un poco exagerada, y de la que, si en justicia fuéramos á rebajar, tendría-

mos que hacer más resta que de la que del dinero y la amistad aconseja el sabido refrán.

Inútil y ocioso creo también hacer á usted una reseña biográfica del inmortal maestro berlinés, autor de *Los Hugonotes*; pero no estará de más que, echando, como ahora se dice, una mirada retrospectiva, le recuerde que apenas contaba aquél diez y ocho años, y aún asistía con el autor de *El Freyschütz* á recibir lecciones de contrapunto y fuga del abate Vogler, cuando ya se ejecutó en Darmstad su primera obra, el oratorio *Dios y la naturaleza*, al que pronto siguió, en el mismo año (1811), *La Hija de Jephthé*, ópera en tres actos; obras las dos que se resentían del largo tiempo que llevaba ejercitándose su autor en toda la parte puramente científica de la composición, y que á ellas siguieron, dos años después, *Los amores de Thecelinda*, monodrama con coros, y *Abimelek ó los dos califas*, ópera bufa en tres actos. Recordaré á usted que en esta época, y aconsejado por Salieri, Meyerbeer marchó á Italia; oyó *El Tancredo*, de Rossini, y seducido por su música, cambió de estilo y escribió *Romilda e Costanza*, para la famosa Pisaroni, y la *Semiramide riconosciuta*, para la Bassi, una y otra obra en 1817; tres años después *Margarita d'Anjou*, sobre un libro de Romani, y *Emma di Resburgo*; en 1822, *L'Esule di Granata* y el *Almanzor*, que no llegó á ejecutarse, como tampoco *La Puerta de Brandeburgo*, que escribió después, hasta que, por último, el 26 de Diciembre del año 1824, se representó en el teatro Fenice, en Venecia, su *capo d'opera* en el estilo italiano, *Il Crociato in Egitto*, que obtuvo un éxito inmenso, y cuya famosa aria *Ah! come rapida la speme*, se hizo tan popular como el *ditanti palpiti* de *El Tancredo*, con que en la época en que usted y yo éramos currutacos, nos entusiasmaban Galli y Montresor, y cuya cavatina, si mi memoria no me es infiel, la llamaban por entonces en Italia *l'aria de rizzì*, porque decían que la había escrito Rossini sobre la mesa de una hostería, mientras le pre-

paraban un plato de arroz, á que tan aficionado era. Al entusiasmo producido en Italia, Francia y en la misma Alemania, respondió el maestro con un silencio de cinco años, al cabo de los cuales se estrenó en la Grande Ópera de París, entonces Academia Real de Música, su *Roberto el Diablo*, el 22 de Noviembre de 1831. Cuál fué el éxito de esta inmortal obra, no hay para qué decirlo, y sería distraer la atención de mis lectores contarles aquí de nuevo las ya sabidas peripecias que ocurrieron hasta ponerla en escena, y aun el mismo día del estreno; el caso es, y esto es lo que ahora nos importa, que, admirado el Dr. Veron, director y empresario entonces de aquel teatro, de la ópera y de los resultados prácticos que tocaba, estipuló con Meyerbeer el que éste pusiera en música *Los Hugonotes*, cuyo libreto había escrito Scribe, dentro de un plazo dado, so pena de abonar el maestro, caso de no cumplir lo que estipulaban, una indemnización de 30.000 francos, de los cuales 20.000 eran para Veron y 10.000 para Scribe. Por un lado, el exquisito cuidado con que Meyerbeer escribía y los continuos retoques que daba á sus obras, y por otro, la enfermedad que aquejó por entonces á su cara mitad y le obligó á llevarla á Italia por consejo de los galenos, hicieron que el plazo fatal se cumpliera sin que la ópera estuviese en estado de ponerse en escena. Inflexible Veron, exigió sus 20.000 francos, que Meyerbeer pagó religiosamente, si bien acompañándolos del juramento de que mientras aquél fuera empresario, sus *Hugonotes* no se cantarían en la Ópera. Así fué, y no tardó mucho Veron en ver el mal negocio que había hecho con su severidad y en retirarse de la empresa. Sucedióle Duponchel, á quien costó no poco trabajo desenfadar al maestro, hasta que al fin, y previa la devolución de la multa, consiguió de él consintiese en la representación, que aún le costó no pocos sudores se llevase á cabo, pues que Nourrit, que á su gran talento músico reunía un conocimiento de la escena como pocos, exigió que se rehiciese por completo el

acto cuarto, haciendo rabiarse á Scribe (hasta el punto de que, después de arreglar, de acuerdo con aquél, el plan, rehusó hacer los versos, y fué necesario acudir á E. Deschamps para que los hiciese) y aun al mismo Meyerbeer, cuya amistad con el gran tenor se resfrió más que algo, hasta que la intervención de Rossini y el éxito de la obra, y especialmente del acto en cuestión, los reconcilió y estrechó más y más en su amistad. En fin, el 29 de Febrero de 1836 se pusieron en escena *Los Hugonotes* (y aquello sí que fué una solemnidad musical), cantados por la Falcón, la Dorus-Gras y la Flecheux, y por Nourrit, Levasseur, Serda, Derivis, Massol y Wartel, dirigiendo los coros el mismo Meyerbeer y Halevy, y la orquesta el célebre Habenek. El éxito fué inmenso, y hasta los críticos más descontentadizos rindieron palmas á la sublime creación del maestro berlinés y á la esmeradísima ejecución de la obra, que corrió pronto por toda Europa, excepción hecha de nuestra amada tierra, en donde no la oímos hasta el año de gracia de 1858, en el Teatro Real, cantada por la Medori, Bettini y Echevarría.

Sería abusar demasiado de usted y de los que tengan la suficiente dosis de paciencia para leer esta carta, repetir con las mismas ó diferentes palabras lo que de esta obra, del que yo considero como el Beethoven del arte dramático, han dicho los mejores críticos. Baste saber, y esto es suficiente para que podamos juzgar la ejecución de la obra en el teatro de la Ópera, que *Los Hugonotes* son, en mi pobre opinión, el mejor y más acabado cuadro histórico que conocemos en música; que en toda la obra se ve una gradación y un *crescendo* hábilmente calculados, desde la descripción de las costumbres galantes de la Corte de los *Valois*, admirablemente contrastadas con los acentos enérgicos y severos del luterano Marcelo, hasta la explosión del acto cuarto, la página más grandiosa que Meyerbeer ha escrito, y verdadero prodigio de efecto de unión de las masas corales é instrumentales. De

aquí el qué la omisión de cualquier detalle, la interpretación fría ó descuidada de cualquiera de los personajes, por indiferente que parezca, tiene que ser digno de la más severa censura; censura que será tanto mayor, cuanto más lo sea la importancia de aquél que se representa, y tanto menos digna de excusa si se tiene en cuenta que Meyerbeer, filósofo y pensador, no daba nada al acaso, preveía cuanto posible era prever, y sus partituras están llenas de notas explicativas, de ingeniosísimas observaciones que revelan su espíritu vigilante y su profundo conocimiento de la estrategia dramática, como dice un crítico de los más respetables en el mundo musical. Esto supuesto, veamos lo que ha sido la solemnidad (y ya me parece que irá usted conociendo que la palabrilla se me ha indigestado) del teatro de la Ópera.

La galantería exige que empecemos por el sexo que no sé por qué hemos dado en llamar débil, y menos, por cierto, en esta ocasión que en otras; y al tratar en primer lugar de María Sass, aquí sí que no tendremos sino elogios que hacer. Excelente método de canto, inteligencia, pasión, interpretación fiel, exacta del papel de Valentina: todo lo reúne esta artista. Cierto es que su voz ha perdido algo de cuando la oímos en la *Africana*, y que se nota cansancio, pues ataca con alguna dificultad las notas agudas, y los alientos son cortos y, por tanto, demasiado frecuentes; pero, en cambio, ¡con qué verdad, con qué fuego dice á Marcelo, en aquel admirable duo del tercer acto, al revelarle la horrible trama urdida contra Raoul:

*pure in me vive sempre l' amore,
di lui priva star lieta non so,*

una de las frases más apasionadas que, á mi juicio, hay en toda la ópera! ¡Con qué verdad revela la angustia que la oprime al oír los proyectos de los conjurados y

comprender el peligro que va á correr su amante, al decir:

*salva Raoul
e me sol tanto uccidi!*

Y, por último, ¡con cuánto *amore* revela á aquél su inmenso cariño en el prodigioso duo del cuarto acto! Estrepitosos y merecidos aplausos ha recibido la señora Sass, y por cierto que en ellos habrá podido ver que nuestro público, que será más ó menos brusco en sus manifestaciones, tiene un instinto musical y una imparcialidad como pocos, ó tal vez como ninguno; y es bien seguro que si á la *diva* en cuestión se la preguntase si las demostraciones que ha recibido al hacer el papel de Valentina le han agradado más que el obligado aplauso de la *claque* parisiense (supuesto el mal rato que debió pasar cuando debutó en *Anna Bolena*), á buen seguro que nos diría que sí.

Algo de esto sería aplicable á la De-Maessen. Es una lástima, y grande, que teniendo tan buen ver y mejores maneras, una voz simpática y extensa, y haciendo primores de ejecución, todo esto lo estropee con una emisión defectuosísima de la voz y una pronunciación que corre parejas. Así es que cuando deja, digámoslo así, de hablar, y tiene que hacer una *fermata*, la hace bien y con perfecta afinación, y consigue que el público, que tan despiadado estuvo con ella en *Luccia*, la aplauda y la llame á la escena. Corriójase, y permítame que en esto imite al maestro Ciruela, de ese defecto, y tenga presente que si en Italia arrebatan, como dicen, por las muestras que hemos oído, ya no es aquélla la tierra del *bel canto*, como en otros tiempos, y que lo que allí impera es la *orden del grito*, como llama un entendido crítico á los apasionados á la ruidosa musica de Verdi.

La señorita Mantilla dijo bien su papel y gustó á los señores.

Selva es, y con justísima razón, el niño mimado del público. Artista consumado y concienzudo (y advierta usted, amigo, que esta palabra la uso en su verdadero y genuino sentido, pues que no bien la oigo aplicar á un actor español, que ya me tiene usted escamado), es de la raza de los Ronconi y los Nourrit, cuyas tradiciones van, por desgracia, perdiéndose cada día más. Nadie como él ha representado en nuestra escena el truhán Leporello, el rudo marinero, compañero de Massaniello, el diabólico Bertram, y nadie, por fin, el severo soldado luterano Marcello. Siempre en escena, no descuida el menor detalle, y es gran actor y gran cantante á la vez. Así se explica que el público le aplauda siempre, y á pesar de que su voz es clara prueba de que los años no pasan en balde, en el duo con Valentina, y en la extraña y soldadesca canción del *Piff-paff*, que ya recordará usted que algunos aficionados á rebuscar vejez musicales dicen es una de las que se cantaban en el sitio de la Rochela.

Rotta hace un buen Saint-Bris y ha logrado ser aplaudido, á pesar de luchar con el recuerdo de Petit, que es á quien he oído caracterizar mejor este papel. No creo, sin embargo, que la música de Meyerbeer sea la que más convenga á este excelente cantante: la verdaderamente italiana ha de ser, ó yo me equivoqué mucho, á la que dé, y con razón, su preferencia, dadas sus cualidades, y en ella justo es decir que se ve es artista consumado.

El Sr. Stagno, y éstos ya son otros López. Dice uno de los literatos musicales que más han estudiado á Meyerbeer, que para expresar dignamente los pensamientos de este coloso de la música dramática, se necesitan mucha voz, mucha inteligencia y mucha pasión. Veamos si el Sr. Stagno reúne estas condiciones. La voz de este artista es de grande extensión, y de buen timbre en las notas agudas; pero, sea defecto, sea, como á veces suele suceder, la rama á que se agarran los tenores en el naufragio de su voz, es lo cierto que es de *gola*, aunque en este género sea de las más simpáticas, ó, si he de decir á us-

ted la verdad, menos antipáticas que he oído. Cuando quiere, canta con *amore*, pero suele exagerarlo; y aun cuando no sea yo de los que creen que un cantante deba decir las notas sujeto á la regularidad de un metrónomo, tampoco pienso que el compás debe olvidarse como cosa baladí, sino que *in medio consistit virtus*, y este justo medio es el que, en bien del Sr. Stagno, quisiera yo que siguiera, y no que, para lucir su excelente pulmón, se detiene á lo mejor en una nota á la mitad de una frase, para obtener algunos *bravos*, los cuales ya me he llegado yo á sospechar alguna vez si no serán de inteligentes en el Arte, y sí de algunos estudiantes de Patología, y dirigidos al fenomenal aparato respiratorio que supone. Inteligencia, la tiene; pero en cuanto á pasión, parece imposible que sea uno mismo el que diga en el septimino:

per tutti il ciel, ciascun perirá,

con todo el fuego que la acción y la música exigen (y en donde da un *do sostenido*, de pecho, y se hace con justicia aplaudir), que el que en el convite de Nevers, al ver con éste á la mujer que ama, exclame: ¡*Oh ciel!* con la misma indiferencia que si hubiera visto dar un resbalón á un pobrete transeunte por los jardines de la Turena, y que, al oír después á esa misma mujer que le confiesa el amor que en su pecho se esconde hacia él, grito, tal cual Meyerbeer lo ha escrito, uno de los más sublimes que la pasión haya encontrado, la conteste de manera que parece como decirla: «¿me amas; pues ya lo sabía yo hace ochenta representaciones de esta ópera: por consiguiente, como no digas más, nada de nuevo me has dicho.»

Y como casi todos estos defectos son hijos exclusivamente de la voluntad, como ésta basta al Sr. Stagno para corregirlos, y como no debe olvidar que aquí estamos acostumbrados á oír cantar el papel que él representa á Mario, á Tamberlick y al malogrado Bettini, como ellos

sabían hacerlo, por eso me permito indicárselos. Si cree que me equivoco, ¿cómo ha de ser!

Boccolini estaba enfermo. Si en sana salud hubiese cantado lo mismo su papel, le hubiera dicho que Meyerbeer, que concentraba la fuerza de su genio en determinados puntos del drama, tenía á su vez exquisito cuidado en no dejar parte alguna en la sombra, y que sus obras, como las buenas esculturas, están hechas para que la luz se difunda por todas partes. Así, pues, el papel de Nevers, tan galante y caballeresco, es para ser cantado con verdadero empeño, como lo hacía Faure, y no como cosa secundaria.

Los coros, pobres de voces y no tan ensayados como yo quisiera. El *rataplán*, por los hombres, del tercer acto, lo hemos oído usted y yo con más colorido y exactitud; los coros de señoras, así el del segundo acto (que un extractillo que vendían á la puerta del teatro explicaba diciendo: «las damas de la Corte se divierten en puntillas,» lo cual sí que es *dar la puntilla* al libreto), como el del baile del tercer acto, pálidos, fríos y *aliquando* desafinados. En cambio, unos y otros cantan bien y con verdadero entusiasmo el grandioso final del acto cuarto, que aseguro á usted no he oído ningún día sin que venga á mi memoria el recuerdo del inolvidable Bonnetti. ¿Por qué el actual director no ha conservado el golpe de ruido en la última parte del compás, como lo hacía aquél, consiguiendo un efecto admirable? Me contestará que porque no está escrito así en la partitura, y tendrá razón; pero yo me atengo al resultado que aquél obtenía, y que, por añadidura, estaba justificado, si se recuerda que Meyerbeer en muchos casos acostumbraba á poner los golpes fuertes de orquesta en las partes débiles del compás. Y ya que de este final hablamos, ¿me querrá usted decir á qué viene aquella ridícula carrerita para decir *Dio lo vuol*, y que si yo fuera músico de la orquesta, pronto haría con el instrumento que tuviese en mis manos lo que malas lenguas dicen hizo Dávid con

su arpa cuando se enfadó, y apretaría á correr, temeroso de que por equivocación me hubieran tomado á mí y á mis compañeros por los primeros hugonotes que se encontraban á mano, y quisieran empezar por nosotros la degollina?

La orquesta, bien y nada más; excepción hecha del viola Lestán, que acompaña la romanza de tenor con completa corrección y gusto. En una ópera tan rica de detalles y de efectos de instrumentación como la que nos ocupa, gran parte de ellos pasan ó poco apreciados ó inadvertidos; y si los que componen la orquesta son, casi todos, los mismos que, bajo la hábil dirección de Monasterio, hacen prodigios de afinación y colorido en los conciertos de primavera, ¿en quién estará la culpa? En el sillón del director darán razón, así como de los motivos que haya habido para hacer supresiones como la del coro de la *Quistione* del tercer acto, y la completa amputación del quinto.

La *mise en scene* y la dirección de ésta, descuidadas, siguiendo la piadosa costumbre de los años anteriores y á pesar del aumento de precios de las localidades.

Sentadas estas premisas, creo sacará usted en consecuencia que *Los Hugonotes* se han cantado bastante bien; pero que, dados los elementos que había, se han podido cantar mejor.

Dicho lo cual, doy por pagada mi deuda; paga que, si usted bien la considera, tiene algo y aun algos de parecido á la de aquel infeliz deudor que, oprimido entre las garras del implacable usurero, no teniendo ya otro modo de vengarse, se la satisface en ochavos marroquíes.

(*Gaceta del Sport*, año I, núm. 12, del 15 Noviembre 1872.)

IV

D. JESUS DE MONASTERIO

Era el 1.º de Febrero de 1863. En un modesto y pobremente decorado saloncillo del Conservatorio de Música hallábanse reunidos la mayor parte de los que, por entonces, cultivaban ó tenían amor á aquel divino Arte en la capital de España.—Ni un anuncio en las esquinas, ni una gacetilla en los periódicos, por rara excepción mudos aquella vez, los había convocado, y, sin embargo, la vivacidad de las conversaciones, la franca alegría que en los semblantes de todos veíase retratada, hacían presagiar al menos experto algo bueno, algo notable de aquella reunión.—Repartidos los asistentes en corrillos, los nombres de Haydn, Mozart y Beethoven corrían de boca en boca: quién se hacía lenguas de los famosos *Stradivarius*, *Amatis* y *Guarnerius*, que, como preciado legado de familia, guardaban las más aristocráticas casas de la corte; quién hacía asomar la risa á los labios de sus oyentes, refiriéndoles el susto que pasó nuestro casi compatriota Bocherini (tan injusta y despiadadamente olvidado de sus contemporáneos, como respetado por los que les han sucedido), cuando la sacra Majestad de Carlos IV le tuvo en el aire en un balcón de Palacio con sus robustos brazos, más ágiles y diestros para el manejo de la escopeta que para el de la frágil varilla del arco de un violín, con la sana y paternal intención de arrojarle por aquél tan sólo por el atroz delito de haber tenido á S. M. repitiendo, por espacio de no pocos compases, una misma nota, mientras los demás instrumentos del cuarteto,

confiados á manos más expertas, desarrollaban riquezas de armonía; y en tanto que en un grupo de jóvenes se hablaba de Joachim, Vieuxtemps, Beriot y Sivori, otro, compuesto de gente ya proyecta, se deleitaba con los triunfos que Asensio, Vaccari y Brunetti obtenían en los cuartetos que daban en la casa de la renombrada y ya histórica botillería de Canosa; referían las sesiones de casa de Sancha y de Aranalde, ó pronunciaban con veneración el nombre de D. Juan Gualberto González, de respetabilísima memoria por más de un concepto, en cuya casa conservóse siempre con cuidadoso esmero el fuego sacro del amor al Arte clásico, y á la cual hubiera podido aplicársele muy bien el dictado de *refugio del buen gusto*, que más tarde se dió, con no menos razón, á la del inimitable pianista clásico Guelbenzu.

La animación crecía por instantes, menudeaban los dichos, sucedíanse los chistes, llevando no poca ni tampoco buena parte en ellos los que, sin tomarse siquiera el trabajo de conocerla, desdeñaban por sabia é incomprendible la música clásica, cuando la campana del vecino convento de la Encarnación dió la una. Un silencio profundo sucedió á la continua charla; acomodóse cada cual lo mejor que pudo en aquellas desvencijadas sillas, que, á falta de méritos, servicios podían alegar y no pocos, á juzgar por el estado en que se hallaban, y las miradas todas se dirigieron al fondo del salón. Un modesto tablado con cuatro atriles más modestos aún, y un piano de Pleyel, era todo el aparato que se veía.—Pronto se vió colocados delante de aquéllos á tres artistas ya conocidos y apreciados de aquel público: Pérez, Lestán y Castellano; sentado delante del cuarto estaba un joven, ni alto ni bajo, enjuto de carnes, moreno de color, de rizada y negra cabellera é inteligente mirada.—A una señal suya, empezaron á tocar el cuarteto en *re* (ob. 18), de Beethoven; siguió á éste la sonata en *fa* (ob. 24), para violín y piano, del mismo autor, y terminaron aquella memorable sesión con el cuarteto en *sol* (ob. 77), de

Haydn. Al concluir, el entusiasmo de aquél tan corto como escogido público no tenía límites: todos á una voz reconocían que era un acontecimiento de notoria transcendencia para el Arte lo que acababa de verificarse; todos rodeaban con cariñosa solicitud y con el más grande entusiasmo al joven artista, cuya elegante apostura y cuya admirable ejecución habían encantado á su auditorio, y él, que con su violín en la mano había arrancado lágrimas y sonrisas; que había deleitado y conmovido en el cuarteto; que con Guelbenzu, activo y habilísimo propagador y cooperador de la idea que allí los reunía, había hecho interrumpir el religioso silencio con que eran escuchados, con esos murmullos irresistibles, esos gritos sordos de admiración, preferibles mil veces para los verdaderos artistas al ruidoso aplauso de la multitud, él, repetimos, mostraba en la alegría de su semblante que al regresar á su patria, tras no corta ausencia, veía comenzar aquel día la realización del ensueño de su vida, el mayor de sus triunfos artísticos, la restauración del buen gusto musical en España.—Y no se crea exagerado esto: en el teatro reinaba por entonces con absoluto dominio la ruidosa y, casi siempre, poco inspirada música de Verdi; la que se oía en los templos era vulgar, profana, anti-cristiana; en una capital tan llena de naturales y extraños, centro de lo más inteligente de la Península, no había ni siquiera una Sociedad filarmónica, como la tenían ya por entonces, no sólo las cortes, sino las más pequeñas poblaciones de Alemania y Bélgica, y el único sitio donde el alma se deleitaba oyendo buena música, en la Capilla Real, veíase con dolor que, cuando las pompas y ceremonias de la Corte no atraían, por el incentivo de la curiosidad, á la multitud, las obras de nuestro sabio compatriota Eslava, más querido y apreciado de extraños que de propios, con mengua nuestra, eran oídas por una docena de personas; abandono é indiferencia capaz de infundir miedo y desmayo al mismo Apolo. El paso, pues, que había dado JESÚS DE MONASTERIO, hora

es ya que pronunciemos su nombre, era grande; suya había sido la idea; con firmeza había superado los obstáculos, vencido las dificultades; suyo era el triunfo: de aquel saloncillo habían de salir, como dice en su precioso libro *Los cuartetos del Conservatorio*, la elegante y castiza pluma de Castro y Serrano, «los aficionados que extendiesen á su vez la afición por diversas capas sociales, extraviadas entonces por modas de mal gusto.»—Monasterio prácticamente iniciaba el camino tocando la música más sublime, y predecía aquellas palabras que más tarde resonaban en la Academia francesa: «Es un error creer que el Arte se ve precisado á descender para ponerse al alcance de la multitud; lejos de eso, bástale atraerla hacia lo alto para que suba con él.» Los hechos lo han comprobado: al corto número de personas, no llegaría á sesenta, que asistieron á la primera sesión de la *Sociedad de Cuartetos*, ha sucedido el público inmenso que en la primavera llena los domingos el teatro de Rivas, y admira y aplaude con sorprendente tino y con intuición pasmosa las obras de los más afamados maestros, ejecutadas por la *Sociedad de Conciertos*.

* * *

D. Jesús de Monasterio y Agüeros es oriundo de las montañas de Liébana, en la provincia de Santander. Hijo de noble y distinguida familia, vió la luz en la villa de Potes el 21 de Marzo de 1836. Su padre, que había vestido la toga en varios cargos de la Administración de justicia, hallábase retirado en su pueblo y entretenía los ocios de la cesantía, mal entonces que, por lo visto, andaba ya tan en uso como en más modernos tiempos, tocando el violín, que en su juvenil edad había aprendido al par que la Instituta y el Digesto, cuando se hallaba de estudiante en la Universidad de Valladolid.—Una tarde, aún no había cumplido Monasterio cuatro años y medio,

se hallaba el honrado Juez cesante tocando una melodía tan sencilla como melancólica, cuando vió á su hijo sentado en un rincón del cuarto, en donde había entrado furtivamente, derramando abundantes lágrimas.—¿Por qué lloras, niño?—le preguntó.—Lloro, contestó el chico, porque esa música me hace llorar.—El buen padre comprendió, con ese sublime instinto que sólo los padres tienen, que aquellos sollozos revelaban una sensibilidad nada común; eran los primeros destellos de una organización privilegiada, tal vez del genio, y desde luego se propuso no contrariar aquella vocación manifestada de una manera tan espontánea como sublime. Aprovechó el primer viaje que hizo á Valladolid, para comprar á su hijo, cual sucedió á Mozart y á Viotti, un pequeño violín, que le arregló, y que nuestro amigo conserva hoy como preciosa reliquia. Dióle su padre algunas lecciones: á los dos días tocaba un vals, y pocos meses después (á la corta edad de cinco años) tocaba el niño para que bailasen los mozos de su pueblo, en la renombrada romería de Aliezo, contradanzas y bailes del país, como en idénticas circunstancias había hecho el joven Mozart. Tan precoz disposición no podía ni debía malograrse: así lo comprendió su padre, y determinó ponerle bajo la dirección del primer violín de la Catedral de Palencia, y muy pronto el discípulo sabía tanto ó más que su maestro. Preciso fué trasladarle á Valladolid, donde recibió lecciones de un entendido aficionado, el Sr. Ortega Zapata, y más tarde á esta corte.—A su llegada (1843) tocó delante del entonces Regente del Reino, y luego en Palacio: en éste fué festejado cual merecía, y aquél, después de regalarle el mejor violín que se encontró, le señaló una modesta pensión.—Tuvo aquí por maestro á D. José Vega, cuyos excelentes consejos aprovechó el joven Jesús, y recibió algunas, no muchas, lecciones de D. Juan Ortega y D. Antonio Daroca, Profesores los tres de la Real Capilla y de los que el gran artista Beriot hizo merecido elogio, por la enseñanza que á su discípulo habían

dato, en carta que tenemos á la vista al escribir estos apuntes. Corrió después nuestro amigo las principales ciudades de España, recibiendo gran cosecha de aplausos y no pocos diplomas de socio de mérito de los Liceos que visitó; pero pudiendo decir su padre, que siempre le acompañaba, lo que el de Mozart escribía á M. Hagenauer, de Salzbourg, dándole cuenta de la primera carrera artística que hacía con sus hijos: *Tendríamos mucho de que alegrarnos—le decía,—si todos los besos que dan á mis hijos, y en especial á Wolfgang, fueran dinero contante; pero ni los posaderos ni los maestros de posta se contentan con tan graciosa moneda.*

La muerte de su respetable padre (1845) puso término á estos viajes, y Monasterio se retiró con su madre y hermanas á su pueblo natal. Allí hubiera permanecido; tal vez, ahogado por el mutuo cariño, hubiérase malogrado un porvenir de triunfos y de gloria, si un hombre entusiasta por el Arte, cariñoso hasta el extremo con su pupilo, no se hubiera interpuesto, y con voluntad firme y decidida no hubiese sacado á Monasterio del obscuro rincón donde había ido á llorar su reciente desgracia. Sucede con frecuencia en la vida de los grandes artistas, encontrar al lado de ellos un hombre inteligente que adivina su porvenir, y cuya vigilancia rigurosa, conforme en un todo con el sabido precepto de Salomón, los prepara á las luchas del ideal. Así fué el pobre maestro de escuela de Haimbourg con Haydn, lo fué el noble tarentino Girolamo Carducci con Paisiello, el P. Polcano con Cimarosa, y lo ha sido con nuestro artista su tutor Don Basilio Montoya. Con un cariño verdaderamente paternal se hizo cargo de su educación, aconsejóse de los mejores maestros, examinó por sí y en unión de su pupilo los Conservatorios de París y Bruselas, y luego que le hubo dejado en este último bajo la dirección de Beriot, á quien, además de las lecciones que le daba en aquel establecimiento, hizo le enseñase particularmente en su casa, vigiló á su discípulo, manteniendo activa corres-

pondencia con sus maestros, y hoy es y aún le vemos la cariñosa solicitud con que asiste á los ensayos y á la ejecución de los cuartetos y de los conciertos en que nuestro artista toma parte tan activa, y cómo y con cuánta razón goza en los triunfos de éste.

Dos años no más habían pasado, y Montoya recibía de Bruselas una carta que le colmaba de alegría. El entusiasta amigo de Monasterio, el hoy reputado compositor y director de aquel Conservatorio, F. A. Gevaert, le anunciaba que, á pesar de las prevenciones del Jurado, «no por el mérito, sino por la poca edad del joven Jesús,» éste había obtenido, en unión de su condiscípulo Böhmer y después de reñida lucha con sus competidores, el *premio de honor* en el violín; triunfo retardado un año por su maestro, temeroso de que, envanecido con él, no estudiase y llegase, como merecía, «á la más elevada altura en el Arte.» Dos años, repetimos, habían tan sólo transcurrido desde que al amparo de Gevaert y del hijo del inspirado tenor Manuel García, que habían oído y conocido al joven Jesús en París, se presentaba Montoya con su pupilo en casa de Beriot, y éste le recibía como discípulo, no sin que en la visita diese á conocer ya su carácter el artista cuyos apuntes biográficos hacemos. Monasterio acababa de tocar unas variaciones de Artot y otras de Beriot, que al efecto llevaba preparadas, y su futuro maestro conversaba con Montoya sobre la educación musical de nuestro hombre. Éste no sabía el resultado de la prueba, ni lo que conversaban, ignorante aún por completo del idioma francés; la conversación se alargaba y el muchacho iba amostazándose poco á poco, en la errónea creencia de que Beriot se excusaba, y habían, por tanto, perdido el viaje. A los pocos minutos ya no pudo más, y dirigiéndose con aire vivo y resuelto á su tutor, —*¿Me admite en su clase ó no?*— le dijo: —*si no me admite, ya estamos de más aquí;* rasgo que pinta su carácter vivo y resuelto ya entonces, y que, ciertamente, no ha desmentido después. Montoya le tranquilizó, y

pocos días después asistía á la clase del ilustre violinista, estudiaba la armonía con Lemens y el contrapunto con el sabio Fetis, y particularmente recibía lecciones de su amigo Gevaert, aprovechando los momentos que estos estudios le permitían para perfeccionar su educación literaria en la pensión de Paul Brown, donde vivía, y en la que era mirado como un hijo *le petit espagnol*, como llamaban los bruselenses al joven Jesús.

Abandonólos poco tiempo después de su triunfo, ansioso de ver á su madre, y á su llegada á Madrid recibía el nombramiento de violín honorario de la Real Capilla, y le llegaban, de Roma el título de miembro, también honorario, de aquella Academia pontificia, y de Londres, poco después, la invitación de Julien para tomar parte en los conciertos que anualmente daba en Inglaterra y Escocia. Aceptada ésta por Monasterio, su peregrinación fué una serie no interrumpida de triunfos, bien que alguno de ellos diera y no poco susto á nuestro compatriota. Era en el teatro de Edimburgo: nuestro artista acababa de ejecutar una fantasía de su composición sobre aires nacionales españoles (que más tarde le valió la Cruz de Carlos III) (1), y una salva espontánea de aplausos sucedía á los últimos acordes de la orquesta. Retirábase satisfecho nuestro hombre, cuando á los aplausos sucedese la más desencadenada tormenta de silbidos y bramidos; una silba mayúscula que dejaba muy atrás á la que pinta Moratín sufriera el hambriento poetastro D. Eleuterio Crispín de Andorra con su *Gran cerco de Viena*. Calcule el lector el asombro de Monasterio, y el agrado con que, cada vez que la tormenta arreciaba, recibía nuevos plácemes y abrazos de su *impresario*, y apremiantes excitaciones para que saliera ante el público. Tal vez, con tanta razón como sin razón aquel desdichado vate, diría para sus adentros: «Picarones, cuántos

(1) En el año pasado fué nombrado Comendador de número de Isabel la Católica: son las dos condecoraciones que tiene.

do habrán oído cosa mejor;» tal vez la sangre española estaría haciendo su oficio, cuando á empujones materialmente, y con la cara que es de suponer, salió á la escena. A los silbidos sucediéronse los aplausos, y á la tumultuosa gritería los *hurra*s más entusiastas. Después supo que los buenos de los edimburgueses, cuando llegan al colmo de su entusiasmo, no aplauden; silban y braman.

Monasterio, á la vuelta de este viaje (1857), entraba definitivamente en la orquesta de la Capilla Real y recibía el nombramiento de Profesor de violín en el Conservatorio, con gran contentamiento de todos los amantes del Arte. Cuáles hayan sido los resultados de su escuela, dígallo todo el que haya oído ejecutar á los instrumentos de cuerda de la *Sociedad de Conciertos* (cuyo personal en su mayor parte está compuesto de discípulos é imitadores suyos), la *canzonetta* de Mendelsshon, el andante del cuarteto en la de Haydn y el *septeto* de Beethoven, entre otras piezas que pudiéramos citar. Monasterio transmite de una manera admirable á sus discípulos, la elegancia, la pureza de ejecución y la dulzura del sonido, una de sus más características cualidades como violinista.

El cuidado de su querida madre y el cumplimiento de sus deberes, retuvieron al joven Jesús entre nosotros, hasta que las reiteradas instancias de sus amigos del extranjero, y la fama que en éste había adquirido, le obligaron á marchar en el otoño de 1861. Corrió hasta la primavera del siguiente año, su segunda patria Bélgica, Holanda y gran parte de los Estados de Alemania, siendo su viaje una serie no interrumpida de triunfos. No era el niño que encantaba por su tierna edad y por la precocidad de su talento; Monasterio pertenecía ya á esa clase de hombres aparte de los demás, á esa «legión escogida que ocupa un rango ilustre en el grande ejército de los espíritus,» como la llama un profundo pensador de nuestros días: era un verdadero artista. De escuela pura y

severa, de grandioso estilo, sensibilidad exquisita y afinación perfecta, venciendo sin afectación ni pedantería las mayores dificultades, Monasterio se apoderaba ya entones de sus oyentes y «cambiaba el estado de su alma,» como á Baillot le decía en la Malmaison el cónsul Bonaparte.

Durante esta excursión, y aprovechando Monasterio los días que le faltaban para tomar parte en los notables conciertos del *Gevandhauss* de Leipsick, marchó á Berlín deseoso de conocer al gran Meyerbeer. Quiso éste oírle, y nuestro amigo tocó, acompañándole al piano el célebre maestro, su *Concierto de violín*, por el que recibió de aquél merecidos elogios, y su *Adiós á la Alhambra*, preciosa joya de su composición. Tanto gustó é impresionó ésta al autor del *Roberto* (1), que le obligó á repetirla, y le instó retardase su viaje á fin de que la tocase en un concierto que iba á darse en el Palacio Real, brindándose él mismo á dirigir la orquesta. Un luto de corte suspendió el concierto el día mismo que iba á verificarse, y Monasterio se vió, con pena, privado de la satisfacción de ver dirigida su obra por el inmortal berlinés.

Terminábase á poco de suceder esto la licencia que el Gobierno le había concedido, y era forzoso volver á España. Dispuso su viaje, y no quiso regresar á la madre patria sin dar el adiós á su antiguo y querido amigo de Bruselas, Lassen, á la sazón en Weimar, de director de los conciertos de aquella corte, que ya por entonces empezaba á ser el cenáculo musical donde más tarde habían de reunirse alrededor de Listz, Wagner, Schumann, Raff y Joachim, con su correspondiente séquito de escritores propagandistas de la música del porvenir, que, plegue á Dios, no sea tan intrincado y oscuro como la susodicha solfa. Llegó Monasterio á Weimar, abrazó á su

(1) *¡C'est ravissant! ¡c'est ravissant!*—exclamaba á cada momento.

amigo Lassen, y con pena supo que éste tenía pronto que abandonarle. El Gran Duque daba aquella noche un concierto á los diplomáticos extranjeros, después de regalar sus estómagos con un banquete digno de Lúculo ó de Savarin. Dió á los diablos nuestro amigo al concierto, á la corte y al mismo soberano, hasta que á Lassen se le ocurrió hacerle tomar parte en él: aun cuando con el contratiempo no estaba Monasterio para músicas, aceptó la oferta, y poco después los dos camaradas se encaminaban juntos al Palacio. Bueno es decir que, en el camino, el joven director del concierto ducal advirtió á su amigo que el Gran Duque, protector y gran apasionado de la música, artista de corazón, hombre de claro talento y de instrucción no común, era, en cambio, tan exageradamente serio y estirado, que nada tendría de particular que su entusiasmo quedase encerrado dentro de la gravedad que la etiqueta le imponía, y ni siquiera le dirigiese la palabra. Monasterio agradeció la advertencia, y poco después se encontraba en el salón donde debía tener lugar el concierto, al tiempo que entraba y tomaba asiento la corte precedida por sus soberanos. Llegó el turno á Monasterio y tocó su *Adiós á la Alhambra*, con esa delicadeza, esa afinación exquisita y ese colorido que tanto le distinguen, y no bien hubo acabado llamáronle aquéllos. Colmóle de atenciones la Gran Duquesa, mientras su augusto esposo, dejando atrás la pintura que de él había hecho Lassen, estaba con una gravedad tan imperturbable como su silencio: ni la más leve alteración en su fisonomía, ni la menor palabra en su boca. Suplíale, en cambio, un señor tan entrometido como descortés, curioso como él solo, que interrumpiendo á cada momento la conversación entre la gran dama y el joven artista, le asediaba á preguntas, á las que éste contestaba con un laconismo tanto mayor cuanto más importuno é inconveniente le iba pareciendo aquel personaje.

La segunda parte del concierto empezó, y puso fin á esta escena: Monasterio volvió á tocar y á recibir, ter-

minada la fiesta, nuevos y entusiastas plácemes de la Gran Duquesa, y nuevas preguntas de aquel impertinente curioso. Retiróse por fin la corte, y aquí de las calorosas felicitaciones de Lassen, más admirado aún que del talento de su amigo de la infancia, de la entusiasta acogida que le habían hecho los soberanos. —«*En cuanto á la Gran Duquesa, modelo es de finura y amabilidad* —le dijo Monasterio;—*pero de su augusto esposo, bien hiciste en advertírmelo: deja atrás al inglés más grave y más dominado por el spleen; no le he merecido ni una sola palabra.*»—«*¿Cómo eso* —le contestó su amigo,—*si en mi vida le he visto tan placentero y jovial? ¿Te parece que ha hablado poco?*»—Para abreviar: aquel señor entrometido con quien Monasterio, si no había estado descortés, no se había pasado de fino, era ni más ni menos que el Gran Duque; y el estirado personaje con quien lo había confundido, un grave y sesudo diplomático á quien el cumplimiento de las leyes de la etiqueta habían tenido inflexible la espina dorsal y su boca como cerrada con candado. Aquí también de la estupefacción de Monasterio y el renegar de Lassen, que, distraído con los preparativos del concierto, había olvidado de designar de antemano á su amigo, cual era el Gran Duque, dejando á aquél, más que un poco distraído á su vez, que lo adivinase por la pintura que de él le habían hecho. Por fortuna, á la mañana siguiente nuestro hombre fué llamado á Palacio, y dejamos al lector que calcule cuánto no haría para borrar su malhadada equivocación de la noche anterior. Tocó de nuevo, no sin dar no pequeño susto á los honrados habitantes de Weimar, que á todo atribufan la orden del soberano, mandando se hiciese la parada silenciosamente, menos que á que el joven español estaba al propio tiempo haciendo maravillas con su violín. Al final de aquel improvisado concierto, Monasterio era invitado para ocupar el puesto que anteriormente habían tenido Laub y Joachim, de primer violín de Cámara y director de los conciertos de la Corte, en

unión de su amigo y de Listz, ausente á la sazón en Roma. Monasterio pidió un plazo para decidirse: ni podía desde luego rehusar una oferta tan espontánea como generosa, ni, por otra parte, el cariño á su madre y el amor á su patria le daban lugar á dudar cuál había de ser su resolución. Las ofertas le siguieron á Madrid, cada vez con mayores ventajas (1), y estimulándole con condecoraciones que, por lo visto, no son moneda tan corriente en aquel país como en otros, hasta que, apremiado una y otra vez, declinó tan honrosa proposición, como más tarde lo hizo (1862) á la plaza de su maestro Beriot en el Conservatorio de Bruselas, que éste abandonó por el mal estado de su salud, y que le fué ofrecida indirectamente por el sabio Fetis. Como Mozart, cuando requerido por el rey de Prusia para ir á su corte, contestaba: «¿cómo abandono á mi Emperador?» Monasterio decía: «¿cómo abandono á mi patria?» y eso que ni aquél al inmortal autor del *Don Juan*, ni ésta á nuestro amigo, ofrecían un porvenir tan halagüeño.

Desde entonces Monasterio no se ha separado de nosotros: su amor al Arte y su veneración á los clásicos, á cuyo estudio ha consagrado largas vigiliás, han hecho nos deleitemos oyendo las más preciadas obras de éstos en las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*. Aquel mismo saloncillo de que hablábamos al principio, tan escaso de público entonces, apenas basta hoy á contener el que va á admirar las producciones de los grandes maestros alemanes y el artista que de una manera inimitable las da á conocer, «no tan sólo cual ellos las habían soñado, sino enriquecidas, completadas y como transfiguradas por esta segunda creación,» como de Baillot decían sus contemporáneos.

Con su *Stradivarius* en la mano (precioso regalo de D. Juan Gualberto González), arrastra tras sí á su audi-

(1) Estas mismas ofertas le han sido reiteradas recientemente y de una manera muy lisonjera para Monasterio.

torio, y ora infunde en su espíritu el dulce y tranquilo reposo de la música de Haydn, ora le llena de melancolía y le arranca lágrimas en el quinteto de Mozart, ora oprime su corazón y le agita y le conmueve en un pasaje dramático de Beethoven; y es que, como Monasterio dice gráficamente: «*Toca la música de Haydn con placer; la de Beethoven con entusiasmo; la de Mozart con pena en el corazón, y la de Mendelsshon con pasión.*» De nuestro artista puede decirse, sin temor de pecar por exagerados, lo que de la Celeste Coltellim cuando cantaba la *Molinara*, de Paisiello, cuenta Ferrari en su *Anedocte piacevole*: «*Era un giogello... faceva piangere... et toglieva quasi il respiro a chi l'ascoltava e vedeva.*» Porque Monasterio, poseedor en alto grado del violín que tiene en sus manos, hace de él un amigo, un dócil intérprete de los sentimientos que agitan su alma; canta más que toca, y al mismo tiempo en su semblante va imprimiendo las sensaciones que experimenta, y ya es una placentera sonrisa que anuncia un pasaje gracioso y delicado, ya frunciendo el ceño y desembarazándose de su poblada cabellera con una vigorosa sacudida de cabeza, anuncia de antemano á sus oyentes lo dramático del pasaje que van á escuchar. No há mucho tiempo, Monasterio ejecutaba el gran *quinteto* en *sol* en que Mozart derramó toda la amargura de su corazón al saber la muerte de su madre: nuestro amigo, hijo cariñoso hasta el extremo, hacía pocos días que acababa de sufrir el rudo golpe de perder, tras angustiosa y terrible enfermedad, á la virtuosísima señora que le dió el sér; y al prorrumpir en aquellos gritos de dolor del corto *andante* que precede al *allegro*, Monasterio no pudo contenerse y sus ojos se arrasaron de lágrimas. ¡Cuán cierto es que el verdadero Arte no es más que la manifestación del alma!

Hasta aquí nada hemos dicho, de propósito, de otro ramo del divino Arte en que Monasterio raya á gran altura: como director de orquesta. Sus primeros ensayos,

á los que se resistió con el temor del hombre de valer, fueron en las primaveras de los años de 1864 y 1865, dirigiendo, con notable acierto, los conciertos clásicos que se dieron en el gran salón del Conservatorio por la *Asociación de socorros mutuos de artistas*; y desde Abril de 1869 se halla al frente de la *Sociedad de Conciertos*, fundada años atrás, y dirigida hasta el anterior por el popular y erudito maestro Barbieri. Conocedor profundo nuestro artista de la orquesta, y tanto ó más de la partitura que tiene delante de sí, pone en relieve, no sólo todos los efectos que los autores han indicado en ella, sino que va más allá: si no los ve, los adivina, y hace resaltar detalles que, á no ser por su exquisito cuidado, pasarían inadvertidos. El gran conocimiento que tiene del instrumental de cuerda, alma de toda orquesta, hace que, dominados los que la componen por su batuta, que en sus manos se convierte en varilla mágica, obedezcan maravillosamente á la más ligera inflexión de ella, canten con el violín como su hábil director podía hacerlo, ejecuten portamentos y toquen con un uniforme movimiento de arcos, cosas las dos que desconocíamos hasta ahora en nuestras orquestas. Y es que, aparte del escogido personal que compone la de la *Sociedad de Conciertos* cuando van á ensayar una obra, encuentran ya marcado en los papeles hasta el matiz más insignificante y el modo como lo han de ejecutar, resultando al oírlo que allí no toca más que una sola persona: Jesús Monasterio.—Este dominio sobre su orquesta hacía decir, no há mucho, á uno de nuestros más elocuentes oradores que el poder más respetado que conocía en España era el de Monasterio sobre su orquesta.

Si, como Buffón ha dicho, el estilo está en nosotros, es la expresión de nuestros sentimientos, *es el hombre mismo*, las obras de Monasterio revelan lo que él es. Las dimensiones de estos apuntes biográficos, ya demasiado largos, no permiten las enumeremos todas: basta para nuestro propósito que citemos su *Scherzo fantástico*,

para orquesta; su *Cantata á la guerra de África*, á voces y orquesta; su *Regreso á la patria*, coro á voces solas, escrito primitivamente para la Sociedad de la *Grande Armonía de Bruselas*, y el primero en que aquí oímos los coros á *bocca chiusa*; su *Concierto en sí menor*, para violín y orquesta, que Fétis hizo ejecutar en los conciertos clásicos del Conservatorio de Bruselas; varios *motetes*, á voces solas, y su cantiga morisca *Adiós á la Alhambra*. Todas ellas revelan el carácter melancólico de nuestro amigo, no de esa estéril melancolía, hija del egoísmo ó del pesar del bien ajeno, sino de la sublime melancolía, característica é inherente, casi siempre, al genio; en todas se ve marcado su espíritu profunda y sinceramente religioso, que, como á Haydn y á Mozart, le hace escribir al frente de ellas estas sublimes palabras: *In nomine Domini*, y terminarlas con este grito de glorificación, si cabe, más sublime: *Laus Deo*; todas ellas, en fin, revelan un alma pura, un corazón sano, una inteligencia elevada. «Contento con merecer las ajenas alabanzas, no se fatiga por obtenerlas;» modesto, no hipócrita; incapaz de envidia como de presunción, sabe que la verdadera modestia es *la verdad*, como admirablemente la definía Santa Teresa, y ni se cree merecedor de todos los elogios que se le prodigan, ni desprecia su valer; y es que, como todos los hombres de su altura, sabe y siente que lo más bello y divino que hay en el hombre, nunca sale de él; que entre lo que se siente y lo que se expresa, media un abismo imposible de salvar. Cariñoso con su familia (1), sincero y firme en su amistad, recto en su proceder, es, por último, el amparo de no pocos infelices, á quienes socorre en sus necesidades

(1) Monasterio se halla unido en matrimonio con una señora de relevantes prendas y de noble familia de la provincia de Santander: Doña Casilda de Rávago. Una preciosa hija y un niño recién nacido, fruto de esta unión, completan hoy aquel verdadero modelo del hogar doméstico.

y consuela en sus aflicciones. Tal es el hombre; ya hemos visto antes lo que era el artista.

Ahora, que el lector nos perdone si hemos abusado de su paciencia; pero creemos que á nadie que se interese por los adelantos del Arte musical en España, puedan ser indiferentes los apuntes biográficos de un artista que tanto ha contribuído á ellos. Tal vez parezcan exagerados los elogios que le tributamos; tal vez se los considere, no lo creemos, hijos más bien de la fraternal amistad que con él nos une, que de un juicio recto y desapasionado: nos sinceraríamos; pero no lo hacemos, recordando que Quintana dice que «esta especie de excusas no sirven para los hombres de razón, porque no las necesitan, ni tampoco para los preocupados, porque no les convencen.»

(*La Ilustración Española y Americana*, números 47 y 48, año XVI, del 16 Diciembre y 24 del mismo de 1872, págs. 743 y 758.)

V

DER FREYSCHÜTZ

Sr. Director de la REVISTA EUROPEA.

Un exceso de bondad de parte de usted, nacido del buen afecto que me profesa, y por otro lado este pícaro carácter que Dios me dió, son causa de que hoy coja la pluma, y á la manera del fraile de Campazas, deje los libros y me meta, si no á predicador como el famoso hijo de Catanla Rebollo, á cronista de las novedades musicales que por estos mundos ocurran, sin más títulos para ello que los que aquel celebérrimo fraile pudiera tener para encaramarse á la cátedra del Evangelio.

Dicho esto en descargo de mi conciencia, y contando, hipótesis que á veces suele ser bastante gratuita, con que el público lector sea más pío, benévolo é indulgente de lo que le suponía Quevedo en más de una ocasión, diré á usted que allá, á fines del pasado siglo y en los principios del presente, había en Darmstad un buen clérigo, tan firme en su fe religiosa como en sus creencias de artista, especie de oráculo musical, ante el que todas las inteligencias inclinaban su cabeza, y cuyo *exequatur* en materias que al divino Arte tocaban, era de tanta ó más autoridad que el de su contemporáneo el famoso Padre Martini, de Bolonia. El abate Vogler, que es á quien nos referimos, tenía una especie de Seminario, cuya tranquilidad y alejamiento del mundo contrastaba con la agitación y movimiento en los espíritus que por entonces reinaban en Europa, y en donde todas las comuniones

se codeaban, á condición de profesar una misma fe y un mismo culto en materia de Arte. En aquel pequeño noviciado de benedictinos, como lo llama el autor de quien tomamos estas noticias, se educaban, por el tiempo á que nos referimos, dos jóvenes, ligados por estrecha amistad y cuyas obras habían más tarde de marcar época é imprimir determinado movimiento en el mundo musical: Carlos María de Weber y Meyerbeer. No ha de faltar por cierto ocasión, si usted sigue siendo benévolo y el lector paciente conmigo, de que nos ocupemos de este último; y claro es que, estando tan reciente la representación del *Freyschütz* en el teatro de la Ópera, aquél ha de ser hoy el objeto de estos desaliñados borroneos.

No creo de grande interés para el lector que refiera á usted los detalles íntimos de aquella escuela, en donde se educaron estos dos grandes genios del género lírico-dramático; pero, en fin, no estará de más el decir que el creador de Samiel, el diablo más diablo que se ha presentado en escena, empezaba su día ayudando, en su cualidad de católico, la misa que al rayar el alba decía Vogler; pasaba el resto de él ocupado en sus estudios de contrapunto y composición, y allá por la tarde, con Meyerbeer, á quien Vogler había hecho venir á su escuela, asegurándole (son las palabras de su carta) *le abriría los manantiales inagotables de la ciencia musical*, acompañaba á su maestro á la Catedral; y una vez allí, apoderados de sus magníficos órganos, se entregaban los tres á todas las maravillas de una inspiración robustecida por un continuado estudio y un profundo saber.

Haya en esto más ó menos exactitud, lo cierto es que Weber, dibujante en su principio, y tanto como que él se atribuye en una carta que dirigió á la casa de comercio de música de Artaria, en Viena, y que por cierto no mereció respuesta, *el invento de grabar notas sobre piedra, que no ceden en nada al mejor grabado inglés sobre cobre*, cuando ya era conocido el procedimiento li-

tográfico descubierto por Snnefeller, pronto tiró el lápiz, cogió la pluma, y pertrechado con los conocimientos que le habían infundido Miguel Haydn, y sobre todo Kalcher, á los doce años escribía ya una cantata, *El poder del amor y del vino* (die Macht der Liebe und des Weines), y á los catorce la ópera *La Hija de los bosques*, primer bosquejo de *Sylvana*, que, á su vez, se transformó más tarde en *Preciosa*. Aquélla tuvo un *succes d'estime*, como decimos ahora, á falta, sin duda, de vocablos en nuestra riquísima lengua; y tanto ella como otras producciones de esta época que relatan los biógrafos, fueron pasto del fuego; cosa en extremo sensible para esos furiosos rebuscadores que creen ver ya impreso, hasta en los palotes de los grandes artistas, el sello del genio, y que yo, que profeso la idea de que aquéllos no nacen como los hongos, supongo serían la centésima reproducción de la fórmula en boga, la aplicación más ó menos inconsciente, diré, usando de la palabrilla al uso, de la lección de contrapunto, y, en suma, la imitación más ó menos servil del maestro. Esto ha sucedido siempre, y no hay por qué creer que Weber se escapase de esta especie de pecado original: Rafael, como Mozart; Velázquez, como Beethoven, todos en su primera manera han sido imitadores, aunque claro es que afortunados; y muy terco ó muy lerdo será el que no vea en el primero la influencia del Perugino, como en el segundo la de Gluck y Haydn, y no descubra en los primeros cuadros del inimitable autor de las *Lanzas* la escuela de Pacheco, ó no vea un mundo de distancia entre la originalidad de las primeras sonatas del Miguel Angel de la música y su admirable *Sinfonia Pastoral*.

A las obras que hemos dicho siguió *Petters Schmoll*, ópera que no tuvo gran éxito; más tarde *Sylvana*, su cantata *der erste Ton* (el primer sonido), varias obras religiosas, no pocos cantos populares, que se convirtieron en patrióticos durante la insurrección de la Alemania en 1813, y diversas obras sinfónicas y de concierto,

maravillosamente ejecutadas estas últimas por el mismo Weber, que, sabido es, unía á la cualidad de compositor la de habilísimo pianista, hicieron que su nombre adquiriese justa fama y le llevaran al lado del Duque Eugenio de Wutemberg, luego á Praga, y más tarde á Dresde, de Maestro de capilla de aquella corte; después de largas correrías por toda la Alemania, y de obtener una serie no interrumpida de triunfos, los cuales, de paso sea dicho, no le quitaron para que cuando pudiera creerse que el incienso de la gloria había ofuscado su razón, volviese al lado del eminente teórico Vogler á estudiar de nuevo los secretos de la ciencia musical.

Una vez ya en Dresde, las múltiples ocupaciones de su cargo apenas parecía debían dejarle tiempo para explotar los tesoros de su rica inspiración, y á más vivía, como se lee en una de sus cartas á Gænsbacher, *triste y aislado*; en medio de tantos como conocía y trataba, *echaba de menos un verdadero amigo*, y bajo el punto de vista de su divino Arte *nada nuevo le enseñaban*: casi no le comprendían. Pronto tuvo el amigo y el mundo que le comprendiesen: el amigo fué el *cazador negro* de la vieja leyenda alemana; el mundo fué la Alemania entera, que saludó al genio potente, creador de la ópera nacional. Pronto, dice en otra carta al mismo Gænsbacher, *voy á empezar á escribir una nueva ópera, cuyo libreto ha escrito el célebre poeta Federico Kind: «La prometida del cazador» es su título, y es una obra magnífica y de un romanticismo que espanta*. Aunque ya conocido de muchos de mis lectores, no estará de más, sin embargo, recuerde aquí el origen del hallazgo de esta nueva piedra filosofal, que, á no dudarlo, buscaba *el caballero Weber*, y de que dan clara muestra sus anteriores obras, en las cuales se ve siempre la tendencia á un tipo que realizó, y con sobrada maravilla, en la ópera que nos ocupa.

Federico Kind, que, como Lorenzo da Ponte, el autor del libro que inmortalizó Mozart, publicó unas *Memo-*

rias, en que describe todas las circunstancias de su vida que precedieron y prepararon su espíritu hasta la concepción del *Freyschütz*; vida que se puede condensar en los versos que sirven de epígrafe á su libro, y que traducidos en mala prosa vienen á decir: *Amo los bosques sombríos: la floresta es el objeto á quien he prometido eterno amor*; este renombrado poeta, repito, cuenta que conoció á Weber por un amigo suyo llamado Schmiedl, y que no bien se vieron cuando aquél le pidió un libreto; petición á la cual se excusó no una vez sola, hasta que al fin un día le presentó una colección de viejas leyendas, diciéndole: *tal vez aquí habrá algo que pudiera convenirnos*, mostrándole la titulada el *Franco tirador de Apel*.—*Divino, divino*, dijo Weber, que ya la conocía, dice Kind, y añade: *desde aquel momento puse manos á la obra*. Esta vieja leyenda cuenta que en el siglo xvi había en Alemania un cazador llamado Bartoch, que estaba al servicio de la familia Mezericki de Lomnitz, el cual se había hecho tan célebre por su extremada habilidad, que el vulgo y los que no lo eran creían tenía hecho pacto con el diablo, quien á cambio, sin duda, de su alma, le fundía las balas; añadiendo la crónica que por esto tuvo que abandonar á sus señores y marcharse á Austria, librándose por fin y postre de las garras de Satanás, gracias á la intervención de un monje que lo trajo oportunamente á buen camino.

Esta sencilla leyenda, realzada con todas las galas de una imaginación poderosa, inclinada á todo lo fantástico y maravilloso, y tan exaltada como la de Kind, que, como usted sabe mejor que yo, formaba con Hoffman, Immerman, Tieck, Arnim y otros la poderosa falange de jóvenes que, inspirados en el sentimiento de la nacionalidad, buscaron en las tradiciones y creencias de la Edad Media el poderoso dique contra las ideas de la Francia, y fueron los creadores de la escuela romántica; esta inteligencia, repito, necesitaba otra de igual brío y pujanza que diese más vida á su creación y la realizase.

con más galas, y que allí donde la palabra era insuficiente, viniese con «la más romántica de las artes,» como la llamaba Hoffman, á pintar el pavoroso silencio de la selva, el mugido del huracán, el ronco estrépito del trueno. Esta inteligencia fué Weber, á quien se le ha llamado, y no exageradamente, el Rembrandt de la música, porque á la manera del maestro holandés es colorista vigoroso, conocedor cual pocos del claro y obscuro, y al brillo de una mágica paleta reúne un dibujo puro y correcto como pocos.

No hay para qué decir si Weber tardó poco ó mucho en escribir su obra, alentado, como dice en sus *Memoorias*, por la invitación que se le había hecho de fundar la ópera nacional. Son éstas cuestiones de detalle que interesarán á los biógrafos, pero que al público que va á oír la música le debe tener con poco cuidado, dándosele un ardite si Meyerbeer gastó años en hacer su famosa bendición de puñales, ó si Donizzetti escribió en quince días su *Elisire d'amore*, en desquite de la fría acogida que el *Don Sebastián* había tenido; lo cierto es que, excepto Clement, que en su *Diccionario lírico* señala como la época de la primera representación del *Freyschütz* en Dresde, 1819, y añade que luego se representó en el teatro Koenigsttad en 1820, la generalidad de los autores se fija en el estreno del teatro de Berlín el 18 de Junio de 1821. Ignoro los datos que Clement habrá tenido á la vista; en cuanto á la última fecha, tenemos uno que prueba su exactitud, y es una carta del mismo Weber al ya citado Gænsbacher (Dresde 28 de Marzo de 1821), en que le dice: «Marcha á fines de Abril á Berlín, á fin de dirigir por sí los ensayos de su nueva ópera, y con la cual iba á inaugurarse el nuevo teatro.» También es casi innecesario añadir que, como á todos los genios ha sucedido, el autor en cuestión fué por entonces víctima de cábalas é intrigas; que siempre fué éste patrimonio de las gentes que valen, y el carecer de enemigos ha sido sólo de uso y disfrute de los tontos de capirote, ó de los

pobres de solemnidad, por lo cual no dejaba de tener razón aquella gitana que al morenillo fruto de sus entrañas le decía: «Hijo, Dios te dé envidiosos.» Así es que el día del estreno, el café Stheley, centro de los poetas, pintores y periodistas de Berlín en aquellos tiempos, era una especie de campo de Agramante, donde se batían y contundían los partidarios de la nueva escuela con los adoradores de la *Olimpia*, de Spontini, pareciendo dispuestos á hacer reverdecer las antiguas luchas de Gluckistas y Piccinistas, nuevos Güelfos y Gibelinos de la música en el pasado siglo. Llegó la noche, y con ella el triunfo más completo para Weber: «Lá Alemania entera, dice Scudo, lanzó un grito de admiración al ver aparecer una obra en que veía traducidos sus sueños, sus aspiraciones, y aquella religión de la naturaleza que la distingue de las razas latinas y del mundo occidental.» El *Freyschütz* era, á no dudarlo, la expresión más incomparable y más sublime de la nacionalidad poética alemana.

No quisiera me llamase usted pesado, y algún remordimiento tengo ya de que lo voy siendo, y por eso renuncio á hacer un análisis de las principales bellezas de esta obra; pero ¿extrañará usted que no recuerde, al menos á mis lectores, la magnífica sinfonía con que empieza, coronada hoy como la reina de las oberturas? En ella, á diferencia de otras muchas de las que oímos y aplaudimos, y que miradas aisladamente son admirables, pero con relación al poema á que preceden carecen de analogía y hasta de verdad, vemos la verdadera exposición poética del drama, el coro griego traído á la moderna escena. Weber, se ha dicho, y en mi pobre juicio con entera exactitud, dió á su sinfonía la importancia que el arquitecto da al pórtico de un vasto edificio, y los sonidos suaves de la sordina, el *pizzicato* de los contrabajos, el dulce canto del clarinete en medio del trémolo de la cuerda, y que á Berlioz le parecía «la lejana queja dispersada por los vientos en medio de las profundidades de los bosques,» y, por último, el estruendo de la orquesta,

todo prepara el ánimo para ser el confidente del alma sencilla y enamorada de Agatha, para contemplar su éxtasis, y la lucha de las dos rivales, tímida la una, inocentemente coqueta la otra y con la sencillez de un corazón que aún no ha conocido amor, á ver sufrir los tormentos del rudo cazador de las selvas, aterrarse con la risa de su diabólico compañero, y á presenciar, por último, la lucha infernal que el genio del mal entabla para apoderarse de su presa. Y he aquí, amigo mío, los caracteres de Agatha y de Annetta, de Max y de Gaspar, pintados tan admirablemente por Weber, que, como en la incomparable obra de Mozart, basta la música, me atrevo á decirlo, para adivinarlos y comprenderlos: tan puro y correcto es el dibujo, tan admirable el colorido. Por lo demás, permítame usted que indique siquiera la alegre canción de Kilian; el vals, conocidísimo de todos, y el aria de Max, cuyo *allegro* está en la sinfonía, en el primer acto; en el segundo, la diabólica canción de Gaspar, el duo de Annetta y Agatha, llamado vulgarmente de las dos primas, y la sublime escena de la fundición de las balas, llena de la más inspirada poesía y del más aterrador romanticismo; y por último, en el tercer acto, la plegaria de Agatha, el encantador motivo del final y el coro de cazadores, cuyo origen me refirió no hace mucho tiempo un respetabilísimo maestro y grande amigo mío, diciéndome habérselo oído á personas dignas de crédito, por el tiempo en que el autor del *Freyschütz* fué á Londres á poner en escena el *Oberon*. Parece que una noche, al retirarse Weber á su casa, presenció en una calle una acalorada disputa, que terminó llevándose presa la policía á una pobre mujer, novia de un músico desconocido, y la cual en su turbación dejó caer al suelo unos papeles de música que llevaba; aquél los recogió, y con la música en ellos escrita hizo el coro que, como usted sabe, goza hoy de fama europea. *E si non è vero è ben trovato*.

Para concluir: tres años después del estreno en Berlín,

el *Freyschütz*, torturado, mutilado y transformado por obra y gracia de Castil Blaze, quien no vaciló en intercalar música suya al lado de la del maestro alemán, se representó en el Odeon en París con el título de *Robin des Bois*. Weber, indignado de tal ultraje, hizo públicas sus quejas en una carta que insertaron los periódicos, y á la que aquél contestó diciendo: que «las modificaciones que había hecho tenían por objeto *solamente* asegurar el éxito de la obra, y que Weber era bien ingrato en quejarse del hombre que había popularizado su nombre en Francia.» El arreglo, que justifica una vez más la conocida frase de *traduttore tradittore*, y la carta que acabamos de mencionar, valieron al literato-músico que los escribió el que Berlioz descargase sobre él toda su bilis, que no era poca, y que no contento con llamarle *músico-veterinario*, se lamentase de lo injusto que era el mundo dándole á ganar á aquél muchos miles de francos con semejante *pasticcio*, cuando por la más pequeña insubordinación se dan á un pobre marinero cincuenta latigazos.

El *Freyschütz*, tal cual Weber lo escribió, y cambiada la parte que en el original era hablada por recitados escritos por el autor de los *Troyanos*, traducido fielmente el texto por E. Pacini, se ejecutó por primera vez en París en la Academia Real de Música el 7 de Junio de 1841. En Madrid ha sido necesario que pasen la friolera de cincuenta y tres años para que le oigamos, pues que no debe considerarse como audición el *Robin des Bois*, que se ejecutó hace dos ó tres veranos en el circo de Rivas. En cambio, las empresas han dado pasto abundante musical á los madrileños con la *Traviatta*, *Simón Bocanegra*, *ed altri*, é hicieron venir á Verdi para que dirigiese los ensayos de su narcótica *Forza del Destino*.

Pero á todo esto, me dirá usted, amigo director: ¿qué le ha parecido la primera representación del *Freyschütz* en el teatro de la Ópera?

¿Qué quiere usted que le conteste? Poco más ó menos

lo que exclamó un célebre crítico en Bellas Artes al observar en las columnas de la suntuosa escalera de Palacio los castillos y leones, y el collar del Toisón: «¡Ah, Vitrubio, Vitrubio!»

¡Ah, Weber! ¡Weber!!!...
(*Revista Europea*, año I, tomo I, núm. 1.º del domingo 1.º Marzo 1874.)

que había hecho tanta por objeto solamente asegurar el éxito de la obra, y que Weber era bien ingrate en darse el hombre que había popularizado su nombre en Francia. El artículo, que justifica una vez más la conocida frase de *Waldemar Strakosky*, y la carta que acabamos de mencionar, valieron al literato-músico que los escribió el que Berlioz deseara sobre el toda su gloria, que no era poca, y que no contento con llamarle músico reservativo, se lamentase de lo injusto que era el mundo dándole a ganar a aquel muchos miles de francos con semejante pasivismo, cuando por la más pequeña institución se dan a un pobre marino cincuenta libras.

El *Körperschaft*, tal cual Weber lo escribió, y cambiada la parte que en el original era hablada por recitados escritos por el autor de los *Voces*, traducido fielmente al texto por E. Pacini, se ejecutó por primera vez en París en la Academia Real de Música el 7 de junio de 1871.

En Madrid ha sido necesario que pasen la trótera de cincuenta y tres años para que le oigamos, pues que no debieron darse como audición el *Kobin des Bois*, que se ejecutó hace dos ó tres veranos en el circo de Reyes. En cambio, las empresas han dado paso abundante musical a los madrileños con la *Waldemar Strakosky* y *Waldemar Strakosky* de Verdi para que dirigiese los ensayos de su orquesta *Forza del destino*.

Por lo tanto, me dirá usted, amigo director, que le ha parecido la primera representación del *Körperschaft* en el teatro La Ópera.
¿Qué quiere usted que le conteste? Poco más ó menos

VI

D. FERNANDO EL EMPLAZADO

(ópera en tres actos de D. Valentín Zubiaurre)

Corría la primavera del año de gracia de 1866, y casi aún *duraba de Mayo la estación florida*, cuando uno de esos días en que más convida la naturaleza al perezoso madrileño á solazarse y echar una cana al aire por esos campos de Dios, tropecé, por mal de mis pecados, entre otros papelotes que había sobre mi mesa, con un billete que la Dirección del Conservatorio tenía la galantería de enviarme para que asistiese á los ejercicios de concurso al premio de composición. Confiésote, querido lector, que mi primera idea fué enviar á paseo, no sólo á mi persona, que de ello tenía ganas, sino á la misma diosa Euterpe, que indirectamente parecía obligarme á trocar las anchuras del campo por un recinto cerrado por cuatro paredes, y el puro y balsámico ambiente del Retiro, punto objetivo de mis proyectos estratégicos, por la viciada atmósfera que produce la reunión, siempre numerosa, que á los tales concursos suele asistir. Pero nobleza obligada, dice un antiguo mote; y esto de llamarse uno aficionado, aunque lo sea de tres al cuarto, como por desgracia lo soy yo, suele traer sus compromisos, entre los cuales creí ver el de cambiar mis planes; á lo cual confiésote, lector amigo, me inclinaba también la casi tradicional costumbre de asistir á esos certámenes desde que empezaron á verificarse. Hice, pues, de la necesidad virtud, y sacando fuerzas de flaqueza, encaminé mis pasos al sa-

lón del Conservatorio: llegué, acomodéme lo mejor que pude, y me dediqué á cumplir mi misión de oyente con toda la buena fe de que un hombre es capaz. Ni yo me acuerdo, ni á tí, caro lector, te importa, quiénes fueron los discípulos que al concurso se presentaron, ni las obras que allí se oyeron; basta para el caso presente decirte que desde luego llamaron mi atención las composiciones de uno de ellos, que tanto en el motete religioso como en el concertante dramático (que en ambas cosas consistía el ejercicio) probaba, á mi ver, sólidos conocimientos de armonía y contrapunto, y originalidad en las ideas. Habíame deparado la suerte al lado un joven que, por el interés con que oía las tales piezas, comprendí que estaba en el secreto de quién era su autor, no porque las gentes del Conservatorio hubiesen faltado á su casi sacramental sigilo, sino porque, tal vez, el padre de la criatura le habría dado tales pelos y señales de ella, que no fuese difícil dar con la pista y conocerla. Como mis aplausos se unieron á los suyos, el buen hombre trabó muy luego conversación conmigo; y á las pocas palabras que cambiamos, ví que tenía que habérmelas con un *eus-karo* de tomo y lomo, ó, como por acá decimos, con un *turris eburnea* de los pies á la cabeza.

—Veo, y me alegro—dijo,—que le han gustado á usted estas composiciones.

—Hombre, sí—le contesté—me parece ver conocimientos sólidos en la parte técnica y científica de la composición; veo la bastante originalidad para suponer que, andando el tiempo, puede ser su autor un compositor de provecho, y en el todo de estos trabajos creo ver también el sello del maestro que le ha enseñado. No arriesgaría gran cosa—añadí,—en decir que, tras de las hojas de esas partituras, se descubren las puntas de la sotana de nuestra gloria musical, el maestro Eslava.

—Ha adivinado usted—me replicó,—sí, como creo, lo que acabamos de escuchar es obra de mi paisano y amigo Valentín Zubiaurre.

Otro *euskaro*, dije para mi capote; y para salir de curiosidades y matar el tiempo mientras los Jurados cumplían su deber, dirigí á mi interlocutor una interpelación en forma en averiguación del *nombre y apellido* de su paisano y amigo. He aquí en pocas palabras lo que saqué en limpio: *6961 01009 1005 10 000009 100 1 000005*

—Valentín Zubiaurre—me dijo,—nació en mi mismo pueblo, Garay, en las inmediaciones de Durango, el 14 de Febrero de 1837, fecha que recuerdo por la partida de bautismo que nos mandó á pedir cuando quiso ingresar en este Conservatorio. Desde muy pequeño, y aun antes que fuésemos á la escuela, que es de donde data nuestra amistad, y por lo cual no extrañaré usted que haya batido mis palmas con más fuerza que pudiera dar á una pelota en las partidas de *ble* que en mi tierra jugamos los domingos, recuerdo que ya tenía tan buen oído, que cuando nuestras madres nos llevaban á la iglesia del convento que allí tenemos, salía luego repitiendo lo mismo que las monjas habían cantado, lo cual chocó al señor cura, y desde luego empezó á enseñarle la poca música que había aprendido en sus juventudes. Esto debió llegar á oídos del maestro Ledesma, de quien es más que posible no haya oído usted hablar nunca, puesto que le hizo entrar de cantorillo en la basílica de Bilbao, cuando no había cumplido aún ocho años. *10 000 20 011 1*

—Alto ahí, amigo—dije interrumpiéndole.—conozco á ese maestro, al menos por sus hechos, que por cierto le colocan justa y merecidamente en el rango de un compositor de primer orden. La *Lira sacro-hispana* publicó un *Stabat Mater* suyo, á tres voces, con acompañamiento de cuarteto de cuerda, preciosa composición que por sí sola bastaría para dar el título de maestro á su autor, y no há mucho tiempo saboreé con verdadera delectación morosa, como decían los antiguos moralistas, una magnífica colección de estudios y sonatas que en cualquiera otra parte del mundo hubieran dado honra y provecho al maestro, pero que, en esta tierra clásica del

garbanzo, sólo han servido de entretenimiento y solaz á unos cuantos aficionados.

—Pues bien— contestó mi interpelado:— el Sr. Ledesma, que entonces como hoy era organista y Maestro de capilla de la basílica de Santiago, empezó á dar lecciones á mi paisano, el cual pronto dejó atrás á todos sus condiscípulos: tal era de listo y aplicado; y tanto, que á los trece años, y por indicación de su maestro, fué nombrado organista de la iglesia del vecino pueblo de Santurce, lo cual, si no era precisamente una prebenda *post pontificalem*, era lo bastante, atendida su corta edad. Yo no sé—añadió,—si esos pícaros anuncios, que Dios confunda, de buques á Buenos Aires, que pegados los vemos hasta en la más miserable de nuestras anteiglesias, y á lo cual no sin razón creo yo se ha dado en llamar trata de blancos, ó si fué la casa de algún *indiano* de los pocos que de allá vuelven con dinero á terminar sus días en el mismo suelo que los vió nacer, lo cierto es que á mi amigo le empezó por lo visto á escarabajar la idea de pasar el charco; y á ser justos, el móvil que le guiaba, según después supe, más que el de hacer dinero para procurarse buena vida en lo que le restase de ella, era el de recabar los medios de que él y su familia carecían y que él deseaba para adquirir una sólida y buena educación musical. Ello es que al fin echó más que el pecho al agua, pues un día supimos en el pueblo que Valentín se había marchado á la América del Sur. Tardó, y no poco, en escribirnos, tanto que ya casi le contábamos como una víctima más de tantos infelices que, atraídos por el maldito *auri sacra fames*, que nos decía el dómine de Motrico, van á morir allí en la miseria, cuando nuestro buen cura recibió una carta suya. Mi paisano había estado en La Guaira, y á la sazón se encontraba en Caracas: en dichos puntos se había dedicado á dar lecciones, y el tiempo que éstas le dejaban libre lo ocupaba componiendo música, y había hecho una zarzuela en un acto que se titulaba *Los dos ciegos*, y una misa á cuatro voces con acompañamiento

de órgano, y yo no sé cuántas piezas para piano; todo lo cual, según decía, le había dado honra y provecho. Siete años se estuvo por allá; y cuando ya le creíamos dueño de alguna *pampa*, y hablando de pesos con la indiferencia y tranquilidad de un propietario de la Vuelta de Abajo, supimos que había desandado el camino (esto sería á fines de 1860) y que, más rico de entusiasmo artístico que de pesetas, se preparaba á ingresar en este establecimiento y á estudiar la composición con el señor D. Hilarión Eslava, de quien ya he visto hace usted todo el aprecio que tan respetable y sabio maestro se merece. Aquí ha estado cinco años hartándose de hacer bajetes, cánones, fugas, contrapuntos, trocados y qué sé yo qué embolismos más, que no he entendido en mi vida, y que para mí, á no dudarlo, serían específico seguro para tener jaqueca diaria; pero que, por lo visto, dan por resultado escribir obras tan bellas como las que acabamos de oír y aplaudir...

La oportuna intervención de la campanilla presidencial dió punto al relato de mi interlocutor y me dejó oír que el Jurado concedía por unanimidad la medalla de oro al tiplecillo de Bilbao, al organista de Santurce, al viajante por América, es decir, al mismísimo D. Valentín Zubiaurre, cuya historia y curioso romance acababan de saber mis lectores. Dicho lo cual, y dado el aplauso de cajón, saludé cortesmente á mi vecino de asiento, y traté de echarme á la calle lo más pronto posible.

Si yo fuera dado en mis pobres borrones á lo sentimental y melancólico, ó tuviera la mala intención de transmitirte algo del negro humor que me domina al escribir estas cuartillas, que Dios te libre de él, te diría, lector mío, las reflexiones que se me ocurrieron al bajar aquella escalera, que, entre paréntesis, nadie creería que conduce al templo de las Musas. Ese pobre mozo, decía yo, sale hoy de aquí lleno de entusiasmo y fe en su Arte: se cree, por lo menos, que en cuanto su triunfo se sepa, las empresas de teatros le solicitarán; se verá.

asediado de poetas que le ofrezcan zarzuelas y libretos de óperas á granel, y ¡quién sabe si, como coronamiento de todos sus castillos en el aire, se figurará que con el tiempo su nombre ha de andar barajado con el de tantos otros que han dado gloria á su país en el negro campo de las semicorcheas! ¡Pobrecillo! Pasarán y pasarán días; *volverán otra vez las golondrinas*, y nadie asomará por su puerta, y ni el empresario más tronado ni el más infeliz coplero se acordarán de él, y al fin y al cabo dará un adiós á sus dorados sueños y tendrá que volver á ser *leccionista*, es decir, á ganar el cielo por uno de aquellos dos únicos caminos que Santa Teresa señala para alcanzarle; ó irá si no de músico mayor á un regimiento; ó si tiene la vocación de sitiar la gloria por hambre, aspirar á á maestro de capilla de una catedral, pudiendo contarse como verdadera *rara avis* si al fin encuentra un poeta regular que le escriba una zarzuela, una empresa que la admita y, admitida, que la ponga en escena (para lo cual los pasos de la Pasión son pocos, en número, se entiende, con los que tiene que dar), y consiga después que se la canten, lo cual no es tan fácil como parece, y que se la canten bien, lo cual entra casi en la categoría de los imposibles, y, por último, que dé gusto á los señores, esto es, al bondadoso é indulgente público. Que éste y no otro es el desconsolador cuadro que presentan no pocos jóvenes de indisputable talento que han salido laureados de nuestro Conservatorio.

—En estas reflexiones, que al fin y sin querer he dado en quinta esencia á mis lectores, anduve el camino á mi casa, dando por bien perdido mi pasec; y gracias á esta humana fragilidad y á mi mala memoria, á *decir la verdad como hombre honrado*, á los pocos días contribuía yo inconscientemente, como ahora se dice, á poner en el olvido el nombre de Zubiaurré, no acordándome ni poco ni mucho de él y de su triunfo artístico.

—Así pasaron tres años, cuando en un periódico musical á que yo estaba suscripto, ví anunciado un concurso lle-

vado á cabo por la iniciativa de los reputados maestros Eslava, Arrieta, Romero, Eslava (B.), Monasterio y Cahorra, para la adjudicación de dos premios á las dos mejores óperas con letra española que en un plazo dado se presentasen. Ocho lo fueron, y de ellas el Jurado, si mi memoria no me es infiel, adjudicó el primer premio por mitad, con justicia é imparcialidad notorias, á la *Atahualpa*, de D. Enrique Barrera, Maestro de capilla de la Catedral de Burgos, y al *Don Fernando el Emplazado*, de Zubiaurre, discípulos ambos del maestro Eslava, y el segundo, en la propia forma, á *El puñal de misericordia*, de D. Rafael Aceves y D. Antonio Llanos, y á *Una venganza*, de los hermanos D. Manuel y D. Tomás Fernández Grajal, unos y otros alumnos que habían sido del actual Director del Conservatorio, señor Arrieta.

No mucho después, agitóse la idea de poner en escena las obras premiadas, y gracias á la iniciativa de Don Aquiles di Franco y á la actividad infatigable de D. José de Cárdenas, tan entendido aficionado como distinguido escritor, se formó una Sociedad al efecto con el nombre de *Centro artístico-literario*, que, merced á la propaganda eficaz que aquéllos ejercieron, tomó cuerpo y reunió los fondos necesarios para llevar á cabo el pensamiento. Por fin, el 12 de Mayo de 1871 se puso en escena en el teatro de la Alhambra, bajo la hábil dirección del inteligente Monasterio, gloria y honra del Arte músico, el *Don Fernando el Emplazado*, cantado por la señora Doña Clara Nueros y D. Guillermo Hunt, decididos protectores y cooperadores de la obra; la Srta. Doña Carmen González de Neda, y los Sres. D. Javier Galardi, D. Antonio Oliveres, D. Francisco Cortabitarte, D. Juan Fernández Cortés y D. Vicente Polo. El coro de mujeres se formó con alumnas del Conservatorio y coristas de los teatros, y el de hombres lo compusieron, en su gran mayoría, paisanos y amigos del autor, entre los cuales quién sabe si estaría aquel *euskaro* á cuya complacen-

cia debí los apuntes biográficos con que he empezado este artículo.

Cinco representaciones se dieron de la ópera, y en todas recogieron grande y merecida cosecha de aplausos su autor y sus intérpretes; la prensa entera los elogió, y la idea de la creación de la ópera española volvió de nuevo á la palestra, siendo objeto de animados debates y curiosísimos y bien escritos artículos. Discutióse largamente sobre la posibilidad de su creación y los medios de llevarla á cabo: pretendióse por algunos, con más ingenio que razones, que la música era cosmopolita; y los que tal decían, miraban como vana ilusión la de creer que en cada país podía tener un carácter especial en una época en que hay como una especie de libre-cambio de genios, y de incesante comunicación y propagación de ideas y de gentes, de centralización y solidaridad de costumbres, de gustos y hasta de trajes; olvidándose que cuanto más los individuos tienden á unirse en estrecha amistad, más sus caracteres y su personalidad resaltan, y que con sobrada razón se ha dicho que acercarse es compararse, y compararse es distinguirse; y haciendo también caso omiso de que la historia de las Bellas Artes es el más patente ejemplo de que cada nación siente á su manera; que la arquitectura gótica de San Dionisio y Notre Dame de París no es la de nuestra Catedral sevillana ni la de la inmortal Toledo; ni Rafael pintaba las Vírgenes como Murillo, ni unos mismos afectos y una misma pasión la hacían sentir Mozart que Herold y Boieldieu, ni Meyerbeer que Rossini; y en suma, no teniendo en cuenta que sería bien singular que el Arte fuese uniforme en todas partes, cuando la sangre, los tipos de belleza, el clima y hasta el aspecto mismo de la naturaleza son diferentes. Y no pararon aquí las discusiones: entre los que creyeron que podía y debía fundarse la ópera nacional, estallaron profundas diferencias. Los defensores á capa y espada de la zarzuela, vieron en ella el germen único y exclusivo de donde había de nacer, y

otros, por el contrario, creyendo á ésta bastardeada desde sus primeros pasos, combatieron la idea con todo el ardor que el caso exigía á su juicio. No diré si unos ú otros se equivocaron: lo que sí puedo asegurar es que, á mi pobre juicio, exageraron por lo menos, dado que mi teoría en esta cuestión no es otra que el vulgar y manoseado refrán de *por todas partes se va á Roma*, y que lo que se necesita para fundar la ópera española es músico que la cree y Gobierno que la proteja. Sin esto último, es inútil todo empeño: aquí, donde la nómina es una verdadera ley de pobres, y en que la riqueza, al menos en su aplicación á las Bellas Artes, salvo pocas pero honorosísimas excepciones, un verdadero mito, los esfuerzos individuales serán insuficientes de todo punto; y en cuanto á lo primero, es á mi ver ilusión, y no pequeña, la de creer que basta un *fiat* para que haya ópera nacional: la habrá cuando haya un músico que la cree, y así y no de otro modo nació en Italia con Scarlati, Leo y Pergolesse; en Francia con Lully y Rameau; en Alemania con Weber, y con Glinka en Rusia.

Dejando á un lado esto, y no sin pedir al lector perdone la digresión, diré que, á muy luego del estreno del *Don Fernando*, nació la idea de ponerle en escena en el teatro de la Ópera, vuelto á su pristino estado, esto es, abandonando la infeliz traducción que se había hecho, en lo cual no se perdía gran cosa, y conservando el libreto tal como lo habían escrito Castelvechchio y Palermi, y sobre cuya letra puso primitivamente su música el maestro Zubiaurre. Si la idea tomó cuerpo, ocioso es decirlo cuando el domingo último hemos asistido en el coliseo de la Plaza de Oriente á la representación de *Don Fernando el Emplazado*.

El título solo indica sobradamente que el argumento de la ópera está basado en la conocida leyenda de la muerte de los Carvajales, ordenada por aquel Rey, á quien, al decir del Príncipe de nuestros historiadores, nadie podía aplacar en sus arrebatos, *por ser intratable*

cuando se enojaba y no saber refrenarse en la saña, si bien achacando el trágico suceso de los dos caballeros calatravos, no á la alevosa muerte que en Palencia se dió á Juan Alfonso Benavides, sino á los rabiosos célos que el monarca tenía de uno de ellos, amante correspondido de Estrella, dama de la corte y hermana de un D. Rodrigo, astuto palaciego y cortesano rastrero, del número de aquéllos de quienes Mariana dice conocían á fondo la condición de su Rey y se aprovechaban della á propósito de derribar y malsinar á los que se les antojaba, pues que hábilmente explota la pasión del monarca, provoca de acuerdo con él un falso motín para hacer fautores de él á los dos hermanos Carvajales y justificar con ello las iras de D. Fernando, quien los condena á muerte, pereciendo éste al cumplirse el fatal término por que fué emplazado por aquéllos al ser arrojados por la peña de Martos, sin obtener el moribundo Rey una palabra de perdón de Estrella, causa inocente de todos estos desastres, según el libreto.

Por lo que se ve, el argumento se presta, y las tiene, á buenas situaciones musicales: hay en él una mezcla de religioso y fantástico que el músico puede y debe aprovechar, y á decir verdad ha aprovechado, y un interés bastante sostenido en los dos primeros actos: ¡lástima que el tercero, reducido á la agonía y muerte del Rey, languidezca y decaiga no poco! En cuanto á la letra, no es de esperar que immortalice á sus autores, los cuales, de paso sea dicho, han ajustado la estructura de todas las piezas al uniforme é invariable patrón de las óperas italianas, hoy por demás anticuado, perjudicando, y no poco, á nuestro humilde parecer, al músico, que ha tenido que amoldar su inspiración á formas que ya pasaron, y es de creer no vuelvan.

Las dimensiones ya demasiado largas de este artículo, y el temor de abusar de la paciencia de mis lectores, me hacen desistir del propósito que tenía de analizar detenidamente la parte musical de la obra, y limitarme tan

sólo á indicar lo más notable que en ella se encuentra. Desde luego llama la atención el preludio que sirve de comienzo, y que, como los de los actos siguientes, se distingue por su buena y entendida instrumentación, así como por el acierto en la elección de los motivos: en el que nos ocupa están condensados, por decirlo así, los más dominantes, y también los más bellos de toda la partitura. El acto empieza luego por un coro de verdadero carácter religioso, y en el que la manera con que están escritas las voces prueba que el autor es discípulo aprovechado del maestro que en nuestros tiempos ha entendido cual ninguno este género: el recitado del gran Maestro de Calatrava que á luego sigue, está muy en carácter y contrasta hábilmente con la apasionada romanza, de gusto completamente italiano, en que D. Pedro Carvajal confía á su hermano el amor que profesa á Estrella, y que es una de las melodías mejores de la ópera, á nuestro modo de ver. Uno tras otro vienen después dos coros (de lo cual hay sobrada profusión en toda la ópera), de animación y buen efecto, sobre todo el primero:

Sulle soglie del tempio sacro,

escrito en tiempo de marcha, muy rítmico y de verdadera distinción. Otro tanto quisiéramos decir de la romanza de Estrella:

Lo vid'io sognando,

y el duo que canta con su amante D. Pedro; pero aquélla no se distingue por su originalidad, ni la música corresponde, á mi juicio, al terrible sueño que la dama relata á su confidente Violante, ni el duo revela los celos que D. Pedro tiene del Rey, ni el amor de Estrella. El acto termina con la escena en que D. Fernando IV anuncia su casamiento, y con la prisión de los Carvajales, á quienes el traidor D. Rodrigo, como ya hemos dicho, se

ñala vilmente como fautores de un motín en defensa de la madre del Rey, Doña María. El concertante, mirado en su conjunto, es grandioso y de excelente efecto, y de ello es prueba los entusiastas aplausos con que fué recibido. ¡Lástima grande que el compás de tres por cuatro, el tono de *re bemol* en que está escrito, y hasta la manera de empezar, traigan á la memoria uno de los mejores finales que Donizzetti escribió! El Sr. Zubiaurre se desquita luego con el bellissimo y dramático recitado que sigue, y con el *allegro* final, notable por el fuego y la pasión con que está concebido y escrito.

Comienza el segundo acto, el mejor de la ópera en mi opinión, con un prelude del mejor gusto; y dando de pasada la romanza del Rey y el duo con Estrella, cuyo *allegro*.

Speri in van che al mio rivale,

tiene animación y verdad, llegamos al mejor trozo de la ópera, no por sus dimensiones, sino por la originalidad de las ideas, lo bien entendido de su estructura y la manera con que está instrumentado: el *ritornello*, que precede á la escena de la cárcel, donde están prisioneros los dos hermanos, y que basta por sí solo, si no sobraran motivos para ello en el resto de la obra, para dar el título de maestro á su autor. Síguele un terceto, *capo d'opera* también en esta partitura, y en cuyo recitado repite el tenor (D. Pedro) la frase bellissima del *ritornello*, cuando dice:

Vien diletta

A questo core...

El andante es de lo mejor que ha escrito Zubiaurre, por su estructura, por la distinción que en todo él hay, y por lo bien marcado que está el contraste entre el amor y la pasión de los dos amantes y la severidad majestuosa del calatravo D. Juan, siendo notable la frase de D. Pedro

¡Ah! piu non v'è giustizia

L'empio impune andrà.

El grave canto del pregonero que anuncia la sentencia, sobrio de armonía y muy en carácter; las solemnes palabras de D. Juan

Nel nome del signore

I sacri voti a stringere,

y el vigoroso y bien sentido *allegro* con que termina este terceto, le hacen ser, como ya he indicado, una de las piezas capitales y mejor sentidas y escritas de la ópera.

Tal como ésta se representa en el coliseo de Oriente, ahí termina el segundo acto, dividiendo en dos el de la partitura. Empieza el tercero, pues, en que se verifica el cruento suceso de la muerte de los Carvajales, con un coro dialogado de muy buen efecto. A tener una severidad de Aristarco, pudiera objetarse que la frescura y la alegría que reina en todo él contrastan con la tristeza que debiera revelar el pueblo congregado para ver el trágico fin de los dos hermanos, por más que la práctica enseña que aquél asiste, aun en nuestros días, á parecidos espectáculos, sacando de ellos, no la ejemplaridad que los criminalistas desean, sino motivo de bullicio, y triste, muy triste es decirlo, hasta de diversión. Al coro, fraccionado en distintos grupos, sucede un unísono en tiempo *moderato* que desdice mucho de la originalidad del motivo anterior; pero ¿sería posible escribir nada inspirado con una letra de cuyo original hacemos gracia á nuestros lectores, pero de cuya traducción, tal cual se cantó en el teatro de la Alhambra, no podemos resistir á la tentación de copiar, y que decía así?

Lo que aquí nos ha traído,

En verdad no es divertido;

Pero todo alegra al alma

Y nos brinda algún solaz.

¡Este solaz era ver destrozarse los cuerpos de dos infelices!!!... ¡Compadezcamos al compositor que, para inspirarse, lo primero que tiene que hacer es olvidar la letra sobre la cual ha de escribir su música!

A un recitado de carácter dramático sigue una marcha fúnebre de bastante originalidad y verdad, bien desarrollada, y en la que hay un trozo de coro de mucho interés, la cual creo yo debe contarse como una de las piezas de importancia de la obra, bastante más que el andante del concertante que sigue, y cuyo segundo motivo tiene una reminiscencia que me trajo á la memoria una ópera *de cuyo nombre no quiero acordarme*. Termina el acto con el emplazamiento, página inspirada de esta partitura por lo majestuosa é imponente, y con una *stretta* de importancia por su magnitud y estructura, por la riqueza de armonía que tiene y lo hábilmente instrumentada que está.

Ya he dicho antes que en el tercer acto el libro decafa, y esta languidez se ve comunicada á la música: pasando por alto un coro del que, al oírlo, me sucedió lo que al gran Lope en aquel *monte y plácida laguna*, y un himno que no quisiera tuviera compañero; dando un aplauso á la romanza de barítono, otro no menor á la frase de Estrella en el recitado del duo con D. Fernando

*Si, l'immagin della morte,
Scorgo già nel tuo sembiante,*

y mis plácemes por el *allegro* del mismo duo, llegamos mis lectores y yo á la aparición de los Carvajales y muerte del Rey; escena verdaderamente dramática y hábilmente pintada por el Sr. Zubiaurre, con que terminó la obra, cayó el telón y empezó en el teatro de la Ópera, no la silba, como decía Larra, sino espontáneos y ruidosos aplausos, de los que me declaro cómplice, al autor, á la Fossa, á Tamberlick, Boccolini y Ordinas, que contribuyeron, cantando con fe, entusiasmo y verdadera

maestría, al buen éxito de la partitura del maestro vascongado.

El Sr. Zubiaurre, según manifiesta en la dedicatoria que de su ópera hace al maestro Eslava, á falta de ejemplos que imitar en su patria, ha querido al escribirla «amalgamar y reunir la elegancia, expresión y naturalidad de la melodía italiana, con el lujo, brillantéz y riqueza instrumental de la escuela franco-alemana,» es decir, ha querido tomar, como el personaje de Molière, lo bueno donde quiera que lo encuentre; idea, á mi pobre juicio, tan acertada como plausible, pero cuya realización no ha sido tan completa como su autor se propuso; teniendo no poca parte en este pecado la forma del libreto, que le ha hecho inclinarse, quizá sin darse cuenta de ello, del lado del procedimiento italiano más que de la escuela de Meyerbeer. Hay en la ópera trozos verdaderamente inspirados, como son, entre otros, el *ritornello* de la escena de la prisión, el terceto que le sigue, la marcha fúnebre y las frases del emplazamiento; pero el todo de la obra, más que genio, revela talento y saber, y esto, que podía ser un lunar andando el tiempo, no lo es ni puede serlo al presente. Querer exigir originalidad, carácter propio en la primera producción de un compositor, á más de ser tan absurdo como ridículo, probaría en quien tal cosa pidiese una ignorancia absoluta de la historia del Arte. Ya he dicho en otra ocasión que todos los compositores empiezan imitando, y de esto no se eximieron, por cierto, ni Rossini, ni Bellini, ni Donizzetti, ni el mismo Meyerbeer; y lo que es más, sus primeras obras, ó pasaron inadvertidas, ó sobre ellas cayó completo y merecido olvido. ¿Quién si no se acuerda de *La Cambiale di matrimonio*, con que empezó el cisne de Pésaro, y que, al decir de los inteligentes de entonces, era un plagio, más ó menos voluntario (que la conciencia de Rossini en este punto, y á pesar de su exuberancia de genio, no era de lo más estrecha), de Paisiello y Fioravanti? La *Emma di Resburgo*, del autor

del *Roberto*, estaba saturada del rossinismo de la época; la *Bianca e Fernando*, de Bellini, no desmentiría mis asertos cuando Fetis escribía por entonces que las obras del que más tarde compuso la *Sonnambula* «daban esperanzas, aun cuando la invención no brillase mucho;» y poco valer y menos originalidad tendrían las primeras producciones del autor de la *Luccia*, cuando todo el juicio que á sus contemporáneos merecían era éste que se lee en una obra, algo rara ya hoy, que por entonces se escribió: «En el último rango, dice, de los compositores que hoy viven, se encuentran Donizzetti y Sapienza, obscuros imitadores de la manera rossiniana. Creo inútil, añade el autor que copio, dar la lista de sus obras: raramente salen de la ciudad ó del pueblo en donde se escribieron.» Si, pues, esto ha sucedido á los colosos, ¿sería justo pedir al Sr. Zubiaurre lo que á aquéllos no les fué dado? En cambio, en la ópera de este autor hay, por regla general, mucha verdad en la pintura de las situaciones y fidelidad en el dibujo de los caracteres, sobre todo en el del calatravo D. Juan, cuya música es siempre severa, grave y con el tinte religioso que al personaje conviene. La estructura de las piezas, dado el corte italiano impuesto por los autores de la letra, es buena, y la obra toda está escrita con la corrección de quien en tan buenas fuentes ha bebido, demostrando no comunes conocimientos quien reviste, como Zubiaurre lo hace, con las ricas galas de la armonía, pensamientos á veces hasta triviales, dándoles novedad y frescura; por último, hay en la ópera excelentes efectos de orquesta dignos de aplauso, por más que en el todo de la instrumentación haya un lujo de sonoridad especial que recuerde, así como el sabor de algunas melodías, más que á Meyerbeer, al autor de *Hernani* y de *Nabucco*. Huya de este escollo el Sr. Zubiaurre, y huya también, por Dios se lo pido, de mantener con demasiada frecuencia las voces en una textura alta, á lo que le veo inclinado: los amantes del *bel canto* se lo agradecerán, aun cuando esto le

economice algunos aplausos de los *caballeros de la orden del grito*; sin que se deje llevar por esa funesta manía, hoy reinante, ni le sirvan de ejemplo en contrario lo que maestros de fama hagan en busca de una vana populachería, que para nada necesitan, y den el espectáculo, como el que no há muchas noches presenciaba el autor de estas líneas, de oír un terceto que por su situación reclamaba silencio y misterio, y que es, con perdón de Gounod y sus partidarios *a outrance*, una gritería imperdonable y sin disculpa.

El Sr. Zubiaurre, que es modesto, cualidad no común entre los que cultivan las semifusas, comprenderá la sinceridad de estas observaciones, hechas por quien no tiene otros títulos para ello que el deseo de su adelantamiento y la esperanza de que adquiera un nombre que honre á su patria. Nada más lejos de mi ánimo que poner defectos á quien aplausos merece, ni ser un dómine consejero, que mal puede dar consejos quien necesita recibirlos; mis palabras son la voz del amigo que le anuncia los escollos que en su opinión puede y debe evitar, y que tiene presente que

*Siempre fué el advertir
El Santelmo del errar,*

según decía hace dos siglos el insigne D. Juan Ruiz de Alarcón. El merecido triunfo que el Sr. Zubiaurre ha obtenido la pasada noche, más que satisfacción del momento, debe serle poderoso acicate para seguir una senda en la que ha comenzado como muchos desearían acabar; y si como, por fortuna suya, ha desmentido los tristes presagios que de él hacíamos al verle salir premiado del Conservatorio, eso mismo le impone la estrecha obligación de deberse todo al Arte y á la patria que ha acogido con entusiasmo sus trabajos. Según parece, el autor del *Don Fernando* va á emprender un viaje para continuar sus tareas: no olvide que Meyerbeer, saturado

del procedimiento escolástico de Vogler, marchó á Italia, y después de pagar tributo con el *Crociato* al gusto que allí reinaba, volvió á Alemania, la meditación y el estudio le hicieron crear un género propio y exclusivo, y al que debe el alto renombre que en el mundo goza; que Glinka, tras larga estancia en Italia y en nuestra España, dió nueva forma á los cantos populares de la raza slava, y echó con su *Vida por el Czar* el fundamento de la ópera rusa. El Sr. Zubiaurre, que tiene condiciones para ello, trate de imitar estos ejemplos; tenga presente que lo que hizo grande, á más de su inmenso genio, al pintor, al escultor, al arquitecto, al ingeniero, al poeta y músico, al «omnipotente en todo,» al decir de Michelet, al gran Leonardo de Vinci, fué la siguiente regla que él mismo compuso y se trazó como norma de sus trabajos y de su conducta:

Vogli sempre poter qual che tu debbi.

¡Y ojalá que con el tiempo podamos saludar en el aplaudido autor del *Don Fernando el Emplazado* al fundador de la ópera española!

(*Revista Europea*, núm. 7, del 12 Abril 1874.)

VII

HEREJÍAS MUSICALES

Sr. Director de LA ESPAÑA CATÓLICA,

Mi querido amigo: La benevolencia con que usted, atento más á la cariñosa amistad con que me honra que á lo que le dicta su claro entendimiento, ha mirado mis pobres escritos, y el deseo de cumplir la oferta que, en mal hora para sus lectores, le hice de echar alguna que otra vez mi cuarto á espadas en las columnas de su periódico sobre materias musicales, por más que considere que no está para músicas el tiempo: he aquí las causas que hoy ponen la pluma en mis manos y me hacen tratar de hilyanar algo con que ocupar un hueco en su diario, y aliviar (y tal vez sea éste el único fruto que saque) la suerte de alguno de sus redactores, agobiado por la aparición del regente de la imprenta, aparición para él más terrorífica que la de Banco á Macbeth, que le acongoja con la sacramental frase de *falta original*; frase terrible de última hora que conocen no poco los que se han dedicado á las faenas periódísticas.

Y á decir verdad, confieso á usted que lo primero con que tropiezo, y no es poco tropezar, para complacerle y satisfacer mi conciencia, es con la carencia de asunto palpitante, como ahora decimos, con que emborronar unas cuantas cuartillas. La ópera italiana, siguiendo la tradicional costumbre, ha descansado este verano, y sus cantantes, el que no ha estado echando una laña á su laringe, ha andado solazando los *soi-disant* bañistas de

Spa, Baden y Hombourg, y consolándoles de la ausencia del *blanco y negro* y el *treinta y cuarenta* arrojados con inexorable mano de aquellos contornos. La Zarzuela, que concluyó mal que bien su campaña, está calzando bota y espuela para la nueva, que si es tan gloriosa como largos y desmesurados los cartelones con que la anuncia, el precio del laurel va á ponerse por las nubes en este invierno. De manera que la pobre diosa Euterpe ha tenido que refugiarse durante los calores en las alamedas del antiguo Jardín de San Juan, donde ha estado con el alma en un hilo, expuesta á que el mejor día le dijeran que se fuera con la música á otra parte, gracias á esta comezón de tala y descuaje que de luengos años tenemos los madrileños, y mediante la cual vamos consiguiendo que esto se convierta poquito á poco en una especie de oasis manchego.

Y si he de ser franco con usted, le diré que no sin pena veía yo este verano á aquella numerosa y escogida falan-je de excelentes profesores lanzando, si no endechas y suspiros, notas y más notas al aire, y tan al aire, que á quitar un reducido número de devotos que alrededor del kiosko donde aquéllos tocan se colocaba, no hubiera yo vacilado, saliendo á la defensa de los fueros de la propiedad del lenguaje, en aconsejar á los tales músicos no anunciasen en sus carteles el quinto, sexto ó séptimo *concierto*, sino la quinta, sexta ó séptima *predicación en desierto*, que tal era y como tal sermón perdido para la gran mayoría de las gentes que allí iban, todas las obras musicales que se ejecutaban. ¡Ah, amigo mío! ¡y quién me diera á mí la exactitud y colorido con que el Curioso Parlante pintaba las costumbres del Madrid de su tiempo, ó la sal ática de Fígaro, para mostrar á usted el cuadro de lo que se veía, se transparentaba ó se adivinaba en las noches del estío en aquel lugar de recreo y esparcimiento de los honrados habitantes de la villa del oso y del madroño! Entonces, á buen seguro que no me hallara yo en el doloroso trance en que me encuentro de no

saber qué decir ni qué escribir. Pero como quiera que, con harto dolor de mi ánima, carezca en absoluto de aquellas cualidades, forzoso será que desista de hacerlo, con la misma, mismísima espontaneidad con que Don Simplicio Bobadilla renunciaba la blanca mano de la hermosa Leonor.

Resulta, pues, de todo lo dicho, que no siendo posible ser revistero cuando no hay que revistar, ó cuando la materia es de suyo tan escurridiza que peor es meneallo, como decía Sancho, dado que hubiera, que repito no hay, habilidad para ello, y considerando que sería muy aventurado meterse á vaticinar sobre todo lo que las empresas nos anuncian en sus kilométricos carteles; dado también que yo tuviera el don de profecía, con el cual, por repetidos y á veces dolorosos ejemplos, tengo el convencimiento de no haber sido favorecido, lo lógico y natural sería callarse con la debida protesta de hablar cuando hubiere mimbres y tiempo, enfundando por ahora la péñola y rasgando las cuartillas ya emborronadas.

Ya iba á hacerlo, cuando recordé que su diario se llama ante todo religioso, y azuzado y hostigado por mi conciencia, que en punto á las infracciones del segundo precepto del Decálogo no hay medio de transigir con ella, acordéme de aquel *sucedido*, de un fraile que sólo sabía un sermón sobre el cuarto Sacramento, y obligado por el guardián á predicar de San José, decía á sus oyentes éstas ó parecidas razones: «San José fué carpintero; los carpinteros hacen los confesonarios: hablemos, pues, amados míos, del Santo Sacramento de la Penitencia;» y aplicándome yo, díjeme: puesto que este periódico es religioso, hablemos de música religiosa; y puesto que de ésta no se gasta en la casi totalidad de los templos madrileños, escribamos algo sobre la que en ellos se oye, que si los abusos que denunciemos y nuestras pobres observaciones hacen algún efecto en los que pueden y deben corregirlos, algo más habremos ganado que con entonar ditirambos al fenomenal pulmón de un tenor ó á

los gorgoritos más ó menos *rococó* de alguna privilegiada *prima donna*.

Qué deba ser la música religiosa, y cuáles los caracteres de la verdaderamente tal, ocioso sería decirlo y hasta ofensivo á la ilustración de usted y de mis lectores, cuando justamente nuestra patria ha sobresalido, podemos decirlo sin que se nos tache de un españolismo exagerado, como pocas, y aun nos atreveríamos á decir cual ninguna en este género, y cuando los nombres de Tomás, Luis de Vitoria, de Morales, de Lorente, de Soler, de Nebra, y en más modernos tiempos de Doyagüe, Andreví y Eslava, gozan justa y merecidísima fama en el mundo musical. Cantar las alabanzas del Altísimo; elevar á Él nuestras plegarias, invocando su misericordia, y encender nuestro corazón en afectos de amor, de ternura, de gratitud y de arrepentimiento: he aquí los grandes objetos de la música religiosa, la cual, para cumplirlos, necesita, tanto ó más que de la inspiración y de la corrección, de la *verdad*, esto es, que sea eco fiel y poderoso y eficaz auxilio de la letra. Tratar sólo de prescindir de esto, y más aún, hacer caso omiso del sentido de las palabras, es un verdadero sacrilegio musical, porque no se concibe (¡y, sin embargo, se hace!) cantar con ritmos impropios de la majestad y severidad del templo el temible *Dies iræ* del oficio de difuntos, el grandioso salmo *Benedictus Deus Israel* (escrito de una manera tan admirable en fabordón por el prebendado alcañino Lorente) y hasta el *Gloria* y el *Hosanna*, cuya alegría requiere algo que no sea mundanal y terreno; que «el Cristianismo, como decía Chateaubriand, es grave hasta en su sonrisa.»

Sería cansar á mis lectores ó exigirles una benevolencia á la cual ningún derecho tengo, echar una mirada retrospectiva sobre las vicisitudes de la música religiosa desde aquellos tiempos en que el gran San Agustín, «vacilante aún entre Dios y el mundo,» como asegura el benedictino Feijóo, al oír el canto llano en la iglesia,

«lloraba, según dice en sus confesiones, con los suavísimos himnos y cánticos, y vivísimamente se le entraban aquellas voces por los oídos, y por medio de ellas penetraban en su mente las eternas verdades, encendiendo su corazón en afectos y deshaciéndose sus ojos en lágrimas.» Básteme para mi propósito citar un solo hecho, y con él recabar una vez más para un ilustre compatriota nuestro la gloria que, ó la ignorancia que respecto á la música española ha habido siempre en el extranjero, ó la malicia, han atribuído en absoluto y *ex-cathedra* á Palestrina, digno, por otra parte, de admiración y respeto.

Antes que este ilustre maestro, el sevillano Cristóbal de Morales, cantor, como usted sabe, de la Capilla Sixtina, aplicó la *verdad* á la música, es decir, hizo que ésta correspondiese y, por decirlo así, reforzase el sentido de la letra, desembarazándose de los intrincados laberintos de la fuga, especie para el caso de acrósticos y pentacrósticos de que por entonces se hacía extraordinario abuso, y apartándose de la chocarrera é indigna senda de Josquin, Pipelare, Brumel y otros, á cuyas misas y motetes servían de tema canciones á veces indecentes y groseras de todo punto. Las *Lamentaciones* de Morales y la *Misa* de Palestrina, pues, salvaron al *discantus* (que así se llamaba la música figurada) del anatema que contra él iba á lanzar ya el Papa Marcelo, siguiendo las huellas de su antecesor Juan XXII, é hicieron que la música correspondiese al noble fin á que estaba llamada en el templo. Más tarde la aplicación del género dramático á la música religiosa hecha por Casissimi, dió lugar á exageraciones sin cuento de los partidarios del *antiguo régimen*, como si dijéramos, esto es, de los fuguistas *outrance*, pintados con diestra mano por el jesuita Jimeno en su *Don Lazarillo de Vizcardi*; y aun cuando el buen Padre no lo dice, es de presumir que la escuela de la música libre no se quedaría corta, á juzgar por las quejas que exhala Feijóo, quien, como usted recordará,

llega á decir que el abuso que se había introducido en el canto figurado ó de órgano, le hacía desear el canto llano «al modo que el paladar busca ansioso el manjar menos noble, pero sano, huyendo del más delicado, si está corrupto.» Lo cierto es que el campo quedó por la escuela que se desentendía del género clásico y archicontrapuntista, para lo cual, si bien mediaban razones filosóficas y estéticas, la ignorancia y la facilidad de componer «dejando los libros y metiéndose á predicador,» la dieron también no pocos adeptos, siendo el resultado de esto fatal para la buena música.

En Francia, como en Italia y como en España, salvas honrosas excepciones, decayó el género religioso tan visiblemente, que Fetis afirmaba en uno de sus primeros escritos que en aquellas naciones no existía ni poco ni mucho; y en cuanto á nuestra patria, basta leer respecto al pasado siglo los escritos del ya citado Feijóo, y en cuanto al presente, la Memoria escrita á la vuelta de su viaje artístico por el hoy Director del Conservatorio de Bruselas, F. A. Gevaert, para convencerse del triste y deplorable estado á que había venido á parar. Así ha seguido por largo tiempo, víctima de la ignorancia y del deplorable gusto que en las Bellas Artes reinaba, hasta que, aún no hace muchos años, se ha empezado á obrar una reacción, tal vez algo exagerada, en el extranjero, y que aunque aquí ha contado con excelentes y fervorosos adeptos, no ha llegado á extender su dominio cual fuera de desear y por razones que no acierto á comprender.

Es una verdad amarga, pero es una gran verdad: la música que comúnmente se oye en nuestros templos no tiene ninguna, absolutamente ninguna de las esenciales condiciones que el género eclesiástico, digámoslo así, requiere. Vulgar, vulgarísima, incorrecta, es además profana hasta un punto inconcebible. España, que cuenta en los archivos de sus catedrales inapreciables tesoros de la verdadera música religiosa, verdaderos modelos de

saber y de inspiración; España, que entre sus glorias artísticas tiene la de que un hijo suyo fuera el primero que á sus composiciones aplicase, como ya hemos dicho, *la verdad y la expresión*, reniega de su pasado, y si no ha caído en la confusa dialéctica de un contrapunto que nada expresa ni conmueve, ha olvidado sus tradiciones aplicando á las poéticas palabras de los libros santos, de cuyo sentido no hace gran caso cuando no prescinde por completo, ritmos y cadencias impropios de todo punto. No busque usted, no, amigo mío, al entrar en nuestros templos, que su alma encuentre suave consuelo con la unción que á su música prestaba Vittoria. cuyo motete *Vere languore nostros* es aún hoy admiración de propios y extraños; que se inflame con la inspiración de un Soler, y para hablar de más modernos tiempos, que con la severidad y corrección de las obras de nuestro eminente Eslava se inspire en las grandezas del Cristianismo, no; excepción hecha de la capilla de Palacio, asilo hasta muy modernos tiempos de las tradiciones de la buena música, lo que encontrará usted serán trozos de ópera, composiciones insípidas, olvido absoluto de lo que la ciencia y el buen sentido aconsejan. Ya es un coro de zarzuela, y de zarzuela mala, convertido por obra y gracia del compositor *soi-disant* religioso en un motete á la Virgen, y en el cual, con la suavidad con que el cazador de oficio mete el taco en el sucio cañón de su escopeta, así está embutida la letra, sin más razón para encontrarse colocada en aquel estrecho encierro que la que daba el capitán del *Valle de Andorra* para decir que los españoles eran valientes; ya es un aria (y conste que sólo cito á usted casos que mis ojos han visto y mis oídos sufrido) de ópera italiana y de patrón mandado ya recoger, con su introducción, su parlante, su recitado, su andante, su indispensable corito, y la inevitable *cavaletta* de ritmo saltarín; ya es un final de ópera silbable en cualquiera escena y colocado en una misa ó un salmo con la premeditación y alevosía de la impunidad que el silencio

del auditorio da al compositor, y tras cuyo último acorde no cabe arrobamiento místico, chocan las oraciones del sacerdote, y lo que sólo lógica y racionalmente debe esperarse es el pausado descenso del telón; ya es... ¿pero á qué multiplicar ejemplos y comparaciones, que si siempre son odiosas, en este punto son execrables? Digámoslo de una vez: lo que en nuestros templos se oye no es más que una música de *pane lucrando*, de un churriguerismo sin inventiva; triviales engendros de escuelas extraviadas ó de una ignorancia en la cual, por lo que se ve, no es ciertamente la modestia la virtud que más resplandece, protegido todo, alentado y aplaudido por el chabacano gusto de los que arreglan y ordenan las funciones, y el cual imponen á los directores de las capillas y á los profesores que forman parte de las mismas (mezquinamente retribuidos, por lo común), y á quienes la dura ley de la necesidad obliga á someterse y contribuir, contra lo que su conciencia artística les dicta, á la perpetración de tales herejías.

Y si así son las composiciones, la ropa con que se las viste corre parejas, que nunca mejor que en este caso puede aplicarse aquel antiguo y, por cierto, muy católico adagio español, «según es el santo son las cortinas:» no busque usted atinada combinación de instrumentos; no la sobriedad que respecto de algunos exige el género; no vaya usted á creer que se tenga presente que en la música que nos ocupa, más que en ninguna otra, el interés del discurso musical debe estar siempre en las voces; no: la instrumentación tiene la trivialidad y la insignificancia que las obras se merecen, y más que hija del talento y del saber, parece producto de receta. Y en cuanto á la combinación y formación de las orquestas (y aquí no entra por menos que antes la *dura lex* y el poco dinero de que hablábamos), tenga usted la seguridad de que no se ha consultado para ello con ningún Habeneck ni ningún Monasterio; exiguas y raquíticas en lo que se refiere á instrumentos de cuerda, á buen seguro que falte ningun-

no de los de metal; bien es verdad que los que los tocan *no dan paz á la mano*, sin duda porque el compositor, al escribir, tuvo presente aquella máxima de un mal organista:

*Quod deficit in scientia,
Supletur in trompetis,*

sin que falten (que en puntos tan *delicados* como éstos una omisión sería grave falta) los indispensables timbales, haciéndome recordar más de una vez, al oírlos, lo que en cierta ocasión me decía un honrado individuo de la murga con el más profundo convencimiento: «desengañese usted, sin bombo no hay armonía» (histórico). Y cuando esto no suceda, tiemble, amigo director, no verse acometido de una instrumentación de *capricho* y tan *original*, que dudo yo puedan mostrarse muchos ejemplares. No lo tome usted á broma, ni lo crea hijo de un desmesurado afán de criticar: yo he visto unidos en nefando contubernio, para hacer compañía á las voces (no me atrevo á decir que para acompañarlas), ¡¡al órgano expresivo, el arpa, el corno inglés, el violón, el clarín y el figle!!!

Me temo que usted, tan aficionado á la buena música, á la vista del lastimoso cuadro que he puesto delante de sus ojos, tal vez esté á punto de decirme como aquel manolo de D. Ramón de la Cruz: *¡Tapa! ¡tapa!* No lo haga usted; ejercite un poco más su paciencia, que ya que estoy con la pluma en la mano, sentiría remordimientos si no mostrase á usted otros heresiarcas que por procedimientos de una simplicidad y sencillez admirables se han introducido en el campo de la música sagrada. El trabajo de éstos es, como digo á usted, sobremano facilísimo. Consiste en hacer mudar de habitación, con todos sus trastos, el aria, el duo ó el concertante, del tablado del teatro al coro de la iglesia, convirtiendo los *mutandas mutandas*, como decía cierto famoso Ministro de Hacienda, en misa, salmo ú oficio de difuntos.

Tal vez parezca á usted exagerado esto; y aun cuando en comprobación de mi aserto pudiera traer á su memoria el *pasticcio* de este género que con la música de Rossini hizo en sus tiempos Castil-Blaze, quiero citarle unas cuantas muestras de aquende el Pirineo. Conocí yo un clérigo, y no es cuento, que tenía *compuestas*, y hacía gran uso de ellas, un sinnúmero de misas que denominaba de la *Luccia*, del *Nabuceo*, de la *Lucrecia*, *et sic de cæteris*, según cuál era la partitura donde había metido la hoz, que eran tantas cuantas caían en sus manos, y aún recuerdo la impresión que me produjo en una festividad religiosa oír cantar á aquel buen señor, con la gravedad que el caso exigía, los *Kyries* y el *Agnus Dei* con la misma, mismísima música de la popular y conocida canción de la *Donna é mobile*, siendo excusado que añada que en el resto de la misa siguió representándose la pudibunda y ejemplar ópera de Verdi, para recogimiento y delectación espiritual de los fieles allí congregados. ¿Qué le hubiera pasado á Mozart, que decía á sus amigos que nunca había podido oír sin enternecerse las palabras *Agnus Dei quitollis peccata mundi?* De hallarse donde yo me encontraba, hubiera llorado, estoy segurísimo de ello. Un reputado profesor, y allí va otro caso de expropiación franca de lo ajeno, aseguraba en un periódico, que vió la luz hace pocos años, haber oído cantar en una catedral, y en el último versículo del salmo *Dixit Dominus*, el duo de Fígaro con Almaviva, y yo, sin acudir extramuros, diré á usted que no há mucho tiempo, en uno de nuestros más concurridos templos, asistí con el fervor y recogimiento que es de suponer á la *ejecución* de la antífona *Regina Cæli* con la música de la marcha de los israelitas del *Moisés*; esto sin contar, porque por sabido debiera callarse, que en ninguna parte tienen más aplicación que aquí aquellas palabras de Fetis cuando hablaba del estado de la música en Italia por los años de 1830: «Las oberturas de Rossini, decía en sus *Curiosités musicales*, son las únicas piezas que ahora

se oyen en las iglesias italianas durante los ofertorios y el *Magnificat*, hasta el punto de haberse llegado á creer que no es posible tocar otra cosa.» Aquí también disfrutamos de lo propio, y á buen seguro que falte en ninguna solemnidad y en el momento del ofertorio la sinfonía de la *Gazza Ladra*, de la *Cenerentola* ó de los *Mártires* (y ésta, pase), para que los asistentes unan sus preces á las del sacerdote, alimentando y vivificando su espíritu con el recuerdo de la *Puerca cenicienta* ó de la *Urraca ladrona*. ¿Por qué en vez de esta música, deliciosa en el lugar que le es propio, no se toca un ofertorio de Bach, de Herman, de Lefebure ó de nuestros compatriotas el bilbaíno Ledesma ó el organista sevillano Gómez?

Basta de ejemplos y de citas: en gracia de la brevedad y para no aburrir más á mis lectores, omito trasladar al papel las reflexiones que se me ocurren sobre el uso del tradicional é ingrato *piporro* de nuestros entierros, tan antiestético como el desentonado figle de las iglesias francesas y la chirimía de nuestras antiguas catedrales; hago caso omiso de la manera de acompañar el canto llano que usa la generalidad de nuestros organistas; de su costumbre inveterada de tocar casi siempre *ad libitum*, ó sea á salga lo que saliere, lo cual, si rara vez es bueno, calcule usted lo que será cuando, como en una iglesia que yo me sé, se hace en las grandes solemnidades con los dos órganos á la vez; amén de otros excesos á que suelen entregarse los organistas con el rey de los instrumentos, materia que por sí, como diría Cervantes, capítulo aparte merece; y, por último, callo, dejándolo á su buen criterio, lo que podía decirse de la manera como el coro responde á las oraciones del sacerdote, que no es por cierto la grave y solemne con que se hace en Francia y en Italia, sino una algarabía tal, que más de una vez me ha hecho dudar si el preste, en lugar de decir, por ejemplo, *Dominus vobiscum*, habrá dicho: «echaos por esos trigos de Dios,» según que cantores y organistas se van por los susodichos campos.

He aquí, amigo mío, las herejías que me propuse demostrar á usted: su sola exhibición basta y sobra, á mi pobre juicio, para llevar al ánimo el convencimiento de cuán necesario es acudir á remediar un mal que yo creo de importancia, de una manera pronta y eficaz. Cuál sea este remedio, inútil parece decirlo: hacer que en los templos vuelva á resonar la música severa y noble que les es propia. Llenos están, ya lo hemos dicho, los archivos de nuestras catedrales de preciosos modelos de este género; y si desenterrarlos parece costoso, multitud de obras se publican en el extranjero de no difícil adquisición, y no faltan tampoco entre nosotros mismos jóvenes de indisputable talento que, educados en la escuela que para bien del Arte tenía nuestro Eslava en el Conservatorio, escribirían obras con todas las condiciones que la música sagrada exige. Si no es fácil ni probable que los autores, cómplices y encubridores de las herejías dichas, se arrepientan y enmienden, la autoridad eclesiástica tiene el deber, y no sería la primera vez que lo ejerciera, de intervenir en ello, haciendo que las disposiciones del Concilio Tridentino, que para siempre desterraron el uso de la música profana en las ceremonias del culto, tengan puntual y debido cumplimiento. Si aquélla ejerce una prudente censura en la publicación de libros piadosos, téngala también en la música de los templos, que á buen seguro no le faltarían maestros entendidos que, en bien de la Religión y del Arte, al que han dedicado sus talentos, le ayudasen en su empresa. Así la música, apartada del culpable y lastimoso estado en que se encuentra, «levantaría, como dice San Agustín, los corazones abatidos, de las inclinaciones terrenas á los afectos nobles,» y correspondería al santo fin á que por este camino está llamada. No se olvide, por último, que es axioma tan antiguo como verdadero que *las cosas santas, santamente deben ser tratadas.*

VIII

A I D A

(ópera en cuatro actos del maestro Verdi)

Sr. Director de LA ESPAÑA CATÓLICA.

Mi querido amigo: No hay mal que por bien no venga, dice un antiguo y sabido refrán español. La circunstancia de haber salido del teatro de la Ópera el día de la primera representación de la *Aida* en un estado parecido al del negro del sermón, combinada con el suave céfiro que á aquellas horas enviaba el Guadarrama, pusieron á mi pobre persona en un estado tan poco literario, que apenas si pude zurcir unos cuantos renglones (que usted tituló, sin merecerlo, *Revista musical*), dándole cuenta de la primera impresión que la ópera me había producido, sin perjuicio, y de ello hice firme propósito, de tratar el asunto más extensa y detalladamente. El por qué no lo he hecho hasta ahora, claramente se deduce de lo dicho; y si por un lado, y aparte de otros inconvenientes puramente personales, ha perdido algo de novedad el asunto, en cambio, y he aquí del refrán con que he empezado esta epístola, me ha permitido formar juicio con algún más detenimiento y enterarme de paso de las encontradas opiniones que se han formado acerca de la obra en cuestión, elevándola unos *alle stelle*, como dicen los compatriotas de Verdi, y deprimiéndola otros con excesiva crueldad.

¿Quién tiene razón? ¿Los que han cantado *Hosanna*

al ver romper al maestro parmesano con todas las tradiciones de la escuela á que ha debido el nombre que tiene, ó los que han rezado casi el *De profundis* por un genio que se extinguió? He aquí, amigo mío, el objeto de la presente carta, y dichoso yo si lo consigo y satisfago así la deuda que con usted tenía contraída.

Sabido es el lujo y aparato verdaderamente orientales con que el virrey de Egipto hizo poner en escena en el Cairo la ópera que nos ocupa y el gran éxito que tuvo, á inútil sería ocultar la especie de locura que entró á los compatriotas del autor de la *Aida* cuando, trasplantada á Europa, se cantó en los teatros de Italia.

Del efecto que causó á los egipcios, nada sé ni tengo que decir á usted. Ignoro cómo andan en punto á civilización musical; pero sea cual fuere la que tuvieren, créome yo que bastaba la grandiosidad con que allí se dió el espectáculo y lo apropiado del argumento para justificar todo el entusiasmo que allí hubo, valiese poco ó mucho la obra.

En cuanto al *delirium tremens* que ocasionó á los italianos, es ya otro cantar, y no será malo hacer algunas observaciones para poderlo apreciar en su verdadero valer. Verdi empezó á escribir con éxito, después que Rossini se había encerrado en su injustificado silencio, cuando el apasionado Bellini había muerto y Donizzetti era presa ya de la cruel enfermedad que en breve le condujo al sepulcro. Fuese por el estado de agitación de los ánimos, ó que Italia *descansase de aquel esfuerzo profundo*, como diría nuestro inolvidable Vega, que la costara dar á luz aquellos tres genios, es lo cierto que desde entonces, y á pesar del largo catálogo de obras que registra Basevier en su curiosa obra, no ha salido autor alguno que pudiera rivalizar con Verdi, y éste ha triunfado sin combatir, excepción hecha de algunos críticos respetabilísimos, cuyos escritos han sido por algún tiempo verdadera voz *clamantis in deserto*. Añada usted á esto la corrupción del gusto italiano, de la cual es

único padre y autor Verdi; la circunstancia de haberse convertido algunas de sus composiciones en himnos patrióticos, cual sucedió al *A Carlo Magno gloria é onor*, de Ernani, cuando la guerra con Austria; la de que el nombre mismo del maestro que nos ocupa fué en esa época un grito eminentemente político (las letras del nombre de Verdi forman las iniciales de Vittorio Emanuele, re d'Italia); tenga usted en cuenta el afán de novedad que de largo tiempo ha aquejado á los italianos, y que ya en 1831 hacía decir á Beyle: «Los italianos, en punto á Arte, quieren nuevo y siempre nuevo: Bellini se canta ahora en todas partes, y las damas dicen *il mio Bellini*; pero de Rossini se habla como de Cimarosa en 1815: admiración inmensa, á condición de que no se represente;» y agregue usted, por último, el que, como decía Scudo hace ya años, las cuestiones de Arte para los italianos «no son simples problemas que se debaten en las regiones serenas del espíritu, sino que á ellas están enlazadas las pasiones de intereses palpitantes de la vida, viendo en el éxito de un artista ó de una obra cualquiera un caso de nacionalidad y un título más para merecer la estimación del mundo,» y verá cómo y con cuánta razón hay que aplicar á la popularidad y al entusiasmo que Verdi excita entre los suyos la sabida regla que para el amor y la amistad aconseja un refrán español.

Descartado de estas circunstancias, Verdi, sin embargo, goza de una merecida fama en el mundo musical; y si en su primera manera los críticos pudieron echarle en cara lo vulgar de algunas de sus melodías, la alta *te-sittura* en que estaban escritas, el abuso de los unísonos y, sobre todo, lo ruidoso de su instrumentación, que «cubría las voces en lugar de sostenerlas,» es lo cierto que cuando siguió el camino de Donizzetti y escribió el *Rigoletto* y aun *El Trovador* (bien que éste sea muy inferior á aquél), su nombre se elevó á gran altura, y con aplauso unánime fueron acogidos en el mundo musical el famoso cuarteto de la primera de dichas óperas

y el *Miserere* de la segunda, páginas de verdadera inspiración y que por sí solas bastan para dar merecida gloria á su autor.

No fué ésta duradera, y desde el camino emprendido en las *Vísperas Sicilianas*, que termina, por ahora, en *Aida*, la musa del maestro ha ido decayendo notablemente; y por hacerse sabia y profunda, se ha hecho enfática y rebuscada, defectos que resaltan notablemente en la partitura que últimamente se ha puesto en escena en el teatro de la Ópera.

No diré á usted de *Aida* lo que el sabio Fetis decía del *Simon Boccanegra*, del mismo autor: «es un ensayo de Wagner, en tanto en cuanto puede hacerlo un maestro italiano;» no: en la ópera que nos ocupa, el maestro italiano ha desaparecido por completo. *Aida* es la abjuración de todas las tradiciones de una escuela á la que Verdi ha debido su gloria; es su paso con armas y bagajes al campo de la escuela franco-alemana; es, tal vez, la voz de aviso para germanizarse en absoluto y seguir el camino emprendido por Wagner y sus secuaces; y en esta evolución de su musa, digan lo que quieran los que baten palmas al ver un nuevo neófito en su cofradía, no ha sido el maestro ni feliz ni afortunado.

Para aquéllos á quienes los giros conceptuosos, las frases alambicadas y huecas y el hablar en griego para mayor claridad sean prodigios de saber y de profundidad, la *Aida* será, á no dudar, un portento. Para los pobretes como yo, que creemos que el alma de toda música es la melodía, ya ésta se encuentre revestida de formas sencillas como en Bellini, ya con todas las galas de la ciencia, de la armonía y del contrapunto, como en Meyerbeer, la nueva ópera de Verdi podrá ser la obra de un gran práctico en el arte de escribir y de un maestro en el instrumentar, pero no la concepción de un genio ni la obra que ha de inmortalizar á su autor. La inspiración brilla en ella por su ausencia, como diría, copiando á Tácito, un crítico de todos conocido: el afán

de novedad y originalidad llevan á Verdi á buscar armonías raras y no oídas, á cambios de tonalidad bruscos é inesperados, torturando el espíritu del oyente sin satisfacerle y sin conseguir, al cabo de tantos esfuerzos, otra cosa más que el que aquél se acuerde del original que ve copiado y entre en comparaciones, que, si siempre son odiosas, en este caso son á más tristes para el maestro parmesano.

Sí, amigo mío: en toda la ópera se siente, se ve palpar *La Africana*, del inmortal Meyerbeer. Dígalo si no aquella marcha triunfal del segundo acto, copia, pero copia infelícísima, de la de aquélla, en que hay completa carencia de unidad; en la que los motivos, á cual más triviales y vulgares, se suceden *porque sí*, y en que el único que excita aplausos debidos á una modulación nada nueva que se *hace ver* al público por la distinta colocación en la escena de las bandas de clarines que lo tocan, trae á la memoria uno de los duos más conocidos de Bellini. Dígalo el canto salvaje de Armonasro en su duo con Aida en el tercer acto, que recuerda sin querer la canción de Nelusko en el barco. Y cuando parece que Verdi trata de sacudir el yugo que le domina, y trata (perdóneme usted lo vulgar de la frase) de campar por sus respetos y dejar de ser fiel, pero no afortunado imitador, la suerte le vuelve las espaldas y tiene que apelar á un gongorismo que no seré yo ciertamente quien le aplauda. Prueba de ello son la romanza de Aida, de tonalidad dudosa; la música de los bailables, á que en vano, á veces, una armonización rara y extraña quiere dar novedad á lo vulgar y trivial de la melodía, y la escena del *giudicio*, cuyo principio, decía un chusco amigo mío, le olfa á entierro de primera clase, y cuyo fin, esto es, el interrogatorio del gran Sacerdote, por querer ser sublime y aterrador, cae en el extremo absolutamente contrario.

Negar á usted que en medio de todo esto hay algunas bellezas, sería injusto, y la más severa imparcialidad

exige que lo reconozca. Natural era que así fuera, puesto que no se trata de la obra de un principiante, sino de la de un maestro de larga práctica y de fama adquirida con notoria justicia. Son dignos, pues, á mi pobre juicio, de alabanza: la romanza de tenor del primer acto; el final del mismo, por más que en su estructura especial tenga con quien parecerse, como ya lo he dicho, y los duos de tiple y barítono y tiple y tenor del acto tercero, en que hay frases llenas de verdad y de sentimiento, siendo de admirar en toda la obra la instrumentación, que está escrita de mano maestra.

Por todo lo dicho, habrá usted comprendido, amigo mío, que no soy de los que se felicitan, sino antes al contrario, de los que se lamentan de la deserción de Verdi de la escuela que le educó y á la que debe la reputación que goza, sin que me consuele de ello el que el maestro haya llevado en el pecado la penitencia, abandonándole su musa al ver tamaña ingratitude.

Si su conciencia artística, única razón que podía alegar para justificar su conducta, le exigía hacer innovaciones, que en buen hora las hiciera, pero dentro de su campo, como Rossini las hizo en sus últimas óperas, sin que por eso dejara de sentirse en ellas el perfume del país, del *bel canto*; abandonarlo todo, convertirse en satélite el que tal vez pudo ser astro, y echarse en brazos del churriguerismo musical que nos amenaza, esto ni es aceptable ni menos plausible.

Para concluir (y perdone el que, á pesar de mi propósito de ser lacónico, por razones que le son conocidas, no lo haya sido como quisiera): Labruyère, si mal no recuerdo, dice que «cuando la obra de arte que se examina eleva el espíritu é inspira sentimientos nobles y animosos, la obra es buena y maestro su artífice.» Ya he dicho á usted al principio de esta carta el estado en que salí del teatro de la Ópera el primer día de la representación de la *Aida*.

(*La España Católica*, 24 Diciembre 1874.)

IX

AIDA

(Segundo artículo)

Cuentan las crónicas que en uno de los más calurosos días del estío del año de gracia de 1833, se presentó á Francisco Baresi, Director del Conservatorio de Milán, un joven procedente del Ducado de Parma, solicitando ingresar en aquella escuela. Baresi, que sin duda era de los que opinan que la cara es el espejo del alma, máxima que, según parece, también seguía en idénticos casos el sabio Fetis en su escuela de Bruselas, al ver el aspecto glacial é impenetrable, la mirada impenetrable, «el todo, en fin, de acero» de aquel joven, en el cual «podría, tal vez, esconderse—dice uno de sus biógrafos—un futuro diplomático, pero en quien nadie podría descubrir esos movimientos apasionados del alma, que solos presiden á las bellas concepciones de la más conmovedora de las artes;» Baresi, decimos, tuvo á bien contestar á la petición con una rotunda negativa, echando á tierra de un golpe todas las ilusiones del aspirante, que con los escasos conocimientos que había adquirido con Provesi, organista de su pueblo, iba á iniciarse en los secretos de la música, gracias á la protección de un ricacho, compatriota suyo, llamado Antonio Barezzi.

No era el mozo en cuestión hombre de amilanarse al primer revés de la fortuna; y así, lejos de hacer su hatillo y desandar el camino de Buseto para trocar allí la lira por la esteva y el arado, siguiendo el ejemplo que veía

en el hogar paterno, corrió de puerta en puerta, hasta lograr al fin que Lavigna, á la sazón maestro *al cembalo* del teatro de la Scala, le admitiese como discípulo. Por lo que se sabe, no era este maestro ninguna eminencia del Arte, toda vez que, no dándosele un ardite de la gloriosa tradición que respecto á la ciencia del contrapunto había en Italia, ni de la enseñanza eminentemente científica que á tan alto grado elevaron Baini y Matei, prefería un método por demás práctico, cual era obligar á sus discípulos á que escribiesen diferentes piezas, según patrón que él mismo les daba, y corregirlas después, explicándoles de pasada los defectos en que habían incurrido, lo cual, si evitaba á aquéllos el que se calentasen la cabeza demasiado, no les daba en cambio la solidez y madurez de conocimientos necesaria para poderse llamar maestros compositores en toda la extensión de la palabra.

Sea de esto lo que fuere, es lo cierto que al cabo de tres años, poco más ó menos, el joven de que nos ocupamos abandonó á su maestro, y después de escribir diferentes obras, algunas del género religioso, que nadie que sepamos ha visto ni menos oído, por fin, un día los carteles del teatro de la Scala anunciaron para el 17 de Noviembre de 1839 el estreno de la ópera *Oberto, Conte di San Bonifacio*, del maestro GIUSEPPE VERDI, y la cual, aunque plagada de recuerdos de la *Norma* del inmortal Bellini, y no escasa de inexperiencias de escolar y de defectos de tonalidad nacidos del modo y manera con que su autor, según hemos dicho, había hecho los estudios; por el conocimiento que revelaba de la escena, y por la energía de sentimiento é irresistible efecto de algunos de sus trozos, mereció, según se cuenta, favorable acogida. Animado por ella, Verdi escribió á muy luego *Un sogno di regno*, que, al decir de la *Gaceta* de Leipsik, era tan sólo «un bazar de reminiscencias.»

Fuese el mal éxito que obtuvo la única noche que se representó, ó la crítica acerba que mereciera por parte

de los entendidos en el Arte, bien que de ellos no haya hecho Verdi nunca gran caso, ó la comezón de novedad que le ha aquejado toda su vida artística, es lo cierto que cambió de rumbo, y aunque apegado aún al estilo *fiorito* de Rossini, y tomando no poco también de Donizetti, con su siguiente ópera *Il Nabucco* puso el cimiento á la popularidad que desde entonces ha gozado, sobre todo en Italia, por más que el lujo que en ella desplegase de cornetines, trombones y oficleides, y de que siguió por largo tiempo abusando (lo cual, á nuestro modo de ver, constituye su primera y más original manera), diése lugar á que cuando se puso en escena en París corrieran con gran boga los siguientes versos:

*Vraiment l'affiche est dans son tort;
En faux on devait le poursuivre:
« Pourquoi nous annoncer Nabuchodonos-or,
Quand c'est Nabuchodonos-cuivre?*

Seguíéronse á dicha ópera, y con no gran intervalo, *I Lombardi* y el *Ernani*. La primera subió, en Italia sobre todo, *alle stelle*, y en una y otra sería injusto negar que se encuentran trozos de verdadera inspiración dramática, por más que ambas revelen á cada paso la rudeza de carácter de su autor, y cierta tendencia violenta y revolucionaria muy en consonancia con el estado de los espíritus por aquella época allende los Alpes.

La inspiración de Verdi sufrió á muy luego un largo eclipse, en el que es de admirar, tanto como la adversidad de la suerte, la constancia y tenacidad del maestro parmesano en vencerla. *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alcira*, *Attila*, *Macbeth*, *I Masnadieri*, *Il Corsaro* y *La batalla de Legnano*, fueron el fruto de tres años de lucha contra su mala estrella, y de ellas las que no sufrieron inmediato y merecido naufragio, tuvieron una vida efímera y una popularidad escasa. Pobres de ideas, y más pobres aún de armonía, no se hicieron notar más

que por la alta *tesitura* en que estaban escritas, dando lugar al bando que con gracia se llamó de *caballeros de la orden del grito*, y por su instrumentación, cada vez más ruidosa y estridente, «casi salvaje,» como dijo un crítico por entonces, y á la cual bien pudiéramos aplicar lo que tan sin razón decían los romanos, cuando por primera vez oyeron la maravillosa partitura del Rafael de la música: *gli accompagnamenti tedeschi, non sono guardia d'onore pel canto, ma gendarmi.*

No hay mal que cien años dure, pudo muy bien decir Verdi al ver el merecido éxito que luego obtuvo con su *Luisa Miller*, más rica en ideas melódicas y en situaciones dramáticas hábilmente puestas en relieve; y aunque el público de Trieste al oír el *Stiffelio*, que en seguida compuso, pudiese aplicar á su autor el sabido refrán de que la cabra siempre tira al monte, pronto se desquitó el maestro de aquel *fiasco* con el entusiasmo que á los venecianos causó el *Rigoletto*, la mejor y más acabada de sus óperas, y la que con sobrada razón le ha dado una reputación verdaderamente europea. Abundante en melodías, por más que algunas de ellas no sean propias, sino ajenas, y muy ajenas, con una instrumentación más sobria, encierra la mejor página que, á nuestro modo de ver, ha escrito Verdi: el cuarteto del último acto, escena en que revela el maestro el sentimiento dramático, que es innegable posee en alto grado.

Dos años después, *Il Trovatore* acabó de probar, al decir de un biógrafo, que se había encontrado un sucesor á Donizzetti. De mí sé decir que me confirmó en la idea de que Verdi no era un genio de primer orden, como sus ardientes partidarios pretendían, no explicándome de otra manera cómo al lado del *Miserere*, que por sí solo daría reputación á un maestro, hay trozos de una insignificancia tan grande como el *allegro* del aria de tenor y el coro de los martillazos del tercer acto, que hacían esperar á Scudo oír en una próxima ópera los pistoletazos con que Musard animaba á sus *quadrilles*.

Por último, Verdi, cuya predilección por los asuntos lúgubres estaba bien marcada, no vacila en hacer descender el divino Arte, que tanta fama le había dado, á las profundidades de un mundo envilecido, y en prestar su lira á la glorificación del vicio, escribiendo *La Traviata*, en la cual la trivialidad, la falta de distinción y elegancia de la música corren digna pareja con el gusto literario del libro sobre que se escribió.

Verdi termina, y bien tristemente por cierto, con esta ópera su segunda manera, y después de un ensayo, no muy afortunado, en la escena francesa con las *Vísperas Sicilianas*, emprende un nuevo camino, en el cual, ó mucho nos equivocamos, parece que, como envidioso de la merecidísima é indisputable gloria de Meyerbeer, quiere rivalizar con él, siendo impotentes cuantos esfuerzos hace para vencer al gran coloso del género lírico-dramático. Prueba de ello son, aparte del *Ballo in maschera*, especie de paréntesis algo afortunado en esta nueva campaña, gracias al tinte más italiano de la obra, el *Simon Boccanegra*, el *Aroldo*, *La Forza del Destino*, el *Don Carlos*, y, por último, la *Aida*, puesta en escena el sábado de la semana última, y en la cual Verdi, no sólo intenta sobrepujar al autor de *La Africana*, á quien imita, y aun nos atreveremos á decir copia, sino que revela marcada tendencia á querérselas haber con el nuevo astro, no diremos de qué magnitud, que por ahora brilla en Alemania, para empuñar el cetro de la escuela germánica y reinar sin rival en el mundo músico, como lo ha hecho en Italia en estos últimos años.

* * *

Encargada por el virrey de Egipto, habiendo de estrenarse en el Cairo, y dada la idea del argumento por el sabio arqueólogo Mariette al poeta Ghislanzoni, claro era que la ópera *Aida* había de ser egipcia por todos cua-

tro costados. Amenazada Tebas y el valle del Nilo, según nos cuenta el gran sacerdote Ramfis no bien se levanta el telón, por los etíopes al mando de su rey Armonasro, los egipcios se preparan para defender el territorio, al mando, previa consulta á la *Sacra Iside*, de un Tenorio que por aquellos mundos andaba, llamado Radamés, y á quien no miraban como saco de paja ni Amneris, hija del Faraón que allí reinaba, ni una esclava suya llamada Aida, fruto del mismísimo monarca invasor, y la cual puede el lector figurarse las angustias en que quedará al caer el telón, viendo marchar el ejército, deseando, por un lado, el triunfo de su padre, y, por otro, que vuelva lleno de gloria aquél que tiene metido en las entretelas de su corazón. Durante el entreacto se da, por lo visto, la batalla, toda vez que al levantarse de nuevo *el sipario*, encontramos á Amneris sentada en una mecedora y rodeada de sus esclavas, que la están poniendo, como si dijéramos, de punta en blanco (para lo cual hay su oportuna caja de joyas, que un vecino mío de butaca se empeñaba en que era de estilo del Renacimiento) para salir á recibir á Radamés, que vuelve coronado con el laurel de la victoria, enturbiándola algo, y aun algos, sus alegrías el ver confirmadas, en un coloquio que tiene con Aida, sus sospechas de que ésta y el susodicho capitán se entendían, ó, como ahora diríamos, que estaban en relaciones. Cambia la decoración y nos encontramos en una de las puertas de la gran Tebas, por la cual entra el susodicho Radamés victorioso, precedido de sus guerreros, con el traje de día de fiesta, que traen unos atributos, los cuales, excepción hecha del gato, de los demás tememos no se hayan hecho previa consulta de algún manual de Arqueología; apareciendo entre los cautivos el propio Armonasro, que viene de incógnito. Sorpresa de Aida al reconocerlo; turbación de su padre, que dice que él es y que no es, y por último, y á regañadientes de los sacerdotes, amnistía general á todos los prisioneros, excepto para Armonasro, á quien obligan á quedarse

como prenda pretoria y para que cuide de su niña, y como fin y postre, y en premio de la gran victoria obtenida, concesión por el rey de la blanca mano de Amneris á Radamés, y el consiguiente apuro de éste, desesperación de Aida, baño en agua rosada de la hija del rey egipcio al ver derrotada á su rival, y dueña ella *in fieri* de su querido capitán, é indispensable caída del telón.

El cual luego se levanta, y nos deja ver el Nilo estrellado, propiedad que no conocían al susodicho río los geógrafos hasta que se ha pintado esta decoración, en lo demás bella, y en una de cuyas márgenes está el templo de Isis, donde sacerdotes y sacerdotisas cantan una especie de *caña*, mientras por el campo los grillos se entregan á sus cavatinas; y si no, dígalos aquel *sol* sobragudo que está tocando el concertino no sabemos cuánto tiempo. Se aparece Amneris, que viene á pedir á la diosa que Radamés en su futuro estado la entregue *tutto il suo cor*, y mientras ella se va á sus rezos, el futuro, que, por lo visto, no opina lo mismo, viene á tener un rato de palique con Aida y á jurarla que ni *comerá pan á mantele*; antes de darla la libertad y matrimoniar con ella, ni... menos Amneris tendrá la luna de miel que se proponía. Para ello deciden apelar á la estratagema de la fuga, á pesar de que al día siguiente debía ir Radamés con sus tropas á habérselas de nuevo con los etiopes, y al tratar del camino que debían tomar, Aida, obligada por su padre, y dando más pruebas de hija obediente que de fiel amante, pregunta á su adorado tormento por dónde se irán sin ser vistos, y él, con olvido absoluto del sigilo que sin duda le prevendría su ordenanza, y justificando una vez más la primera parte del título de *La Pata de Cabra*, la dice que por el desfiladero de Nápata, que es por donde él pensaba llevar sus huestes para dar el gran susto á los etiopes. Lo oye Armonasro, que oportunamente estaba escondido *fra i palmizzi* (según canta el libreto); se arma la de San Quintín; á los gritos,

que no son pocos, sale Amneris; grita «traición;» padre é hija toman las de Villadiego, y el pobre Radamés se entrega á los sacerdotes, decidido á pagar el pato por todos. Y lo paga; puesto que en el cuarto acto, después de rehusar las ofertas de indulto que le hace Amneris á condición de que vuelva al buen camino, olvidando á la fugitiva esclava, los sacerdotes le condenan á muerte, y previa la desaparición de un telón, verdadero logogrifo arquitectónico, aparece una decoración con piso principal y bajo, y en este último Radamés, enterrado en vida (que fué su condena), doliéndose de que no volverá á ver á su Aida, la cual (y esto prueba que el rey egipcio no estaba muy bien servido en punto á policía) no sólo escurrió el bulto á los que la perseguían, sino que, por una intuición maravillosa que sólo se explica por el *inmenso poter dell'amore*, se había enterado de la sentencia, averiguando la sepultura de Radamés, y sin que nadie la viese, por supuesto, y eso que el templo estaba lleno de gente, metiéndose en ella antes que su amado. Previo el gemido de ordenanza, se presenta á aquél, quien excusado es decir la sorpresa y gozo que le causa el encuentro, alegría, sin embargo, que le dura poco; pues mientras los sacerdotes cantan un *polo* á la viuda en flor, Amneris va á rezar un responso á Isis sobre la piedra que para siempre encierra al que debió ser su esposo; Aida se muere de amor ó de desfallecimiento, que esto no está muy claro, y cae el telón, marchándose acongojados los espectadores al ver que todo el porvenir del pobre vencedor Radamés, á quien aún dejan vivo, es terminar su existencia como si fuera maestro de escuela de una nación que yo me sé, en tiempos no muy lejanos.

Decir que la música corre parejas con el libro, sería soberana injusticia que no nos perdonaríamos. Éste, como nuestros lectores han visto, brilla por una sencillez encantadora, carácter que falta por completo á la partitura que intentamos examinar, aunque de pasada, en la que se ve un afán inmoderado de buscar la nove-

dad y de aparecer profundo, sin conseguir, por regla general, ni lo uno ni lo otro.

Empieza la ópera con un preludeo que trae á la memoria el de *Lohengrin*, de Wagner, cuyos componentes son una melodía, ni feliz ni nueva, que se sigue oyendo siempre que Aida se presenta en la escena, y un tema fugado que luego cantan los sacerdotes de Vulcano (y que muy oportunamente se ha suprimido en parte en nuestro teatro), aderezado y exornado todo con un contrapunto asaz original, y escrito en una tonalidad de que hay más de un ejemplar en el resto de la obra, y á la cual, y á fin de fijar bien los términos para en adelante, y toda vez que no es la moderna que por acá conocemos ni la antigua que los autores nos enseñan, llamaremos *egipcia*. Tras un diálogo de escasa importancia entre Ramfis y Radamés, canta éste la romanza

Celeste Aida,—forma divina,

cuya melodía, aunque rebuscada, es de buen efecto, y ojalá fueran así las demás que se oyen en la ópera. Sigue un terceto de Radamés, Amneris y Aida, en el que sólo es de notar una frase de ésta de sabor puramente italiano, y á seguida de un recitado del rey egipcio,

*Alta cagion vi aduna
o fidi Egizizii, al vostro Re d'intorno,*

cuyo acompañamiento hace acordarse del gran sacerdote de Brahma de *La Africana*, hay un concertante en forma de himno, cuya trivialidad no salvan las extrañas modulaciones que tiene.

Bien diferente es el aria que luego canta Aida, y en especial la frase

*Numi pietá—del mio soffrir,
Speme non v'ha—del mio dolor...*

que es verdaderamente bella y muy en carácter, siendo tal vez la mejor de la ópera, bien que ésta no abunde en melodías claras y espontáneas. El coro que, previo el cambio de decoración consiguiente, cantan los sacerdotes del templo de Vulcano, es, al decir de los que se tienen por enterados en la materia, una melodía egipcia de pura sangre; á nosotros, que en punto á la música de las orillas del Nilo, y, sobre todo, la del tiempo de los Faraones, nos pasa lo propio que á aquél á quien preguntándole quién era el personaje que tridente en mano presidía desde una fuente á los paseantes del Prado, contestó que lo ignoraba, porque «en punto á profetas no era muy fuerte,» nos pareció un canto semi-árabe, sin la poética melancolía de nuestros cantares andaluces, de igual procedencia, y á quien daba realce la insignificante música de un bailecito de valor escaso. Por último, á la investidura *delle armi sacrate* que hace el gran Sacerdote á Radamés, que trae á la memoria el nombre de Donizzetti, sucédese un *largo*, que aunque de corte extravagante, se ve está escrito por mano maestra, y en cuyo final se mezclan el tema del mismo, que es una especie de himno sagrado, y el canto semi-árabe ya oído de una manera muy parecida al *Domine salvum fac regem* con que termina el acto de la coronación del *Profeta*.

De buena gana hubiéramos aplaudido el coro de esclavas con que empieza el segundo acto, si el baile de negritos que le interrumpe y que desdeñarían de firmar Lecocq y Offenbach (á cuyo género pertenece) por vulgar, si no por indigno de su pluma, no nos hubiera quitado por completo la gana de hacerlo, y aun tal vez la de saborear como se merece el duo que luego sigue de Aida y Amneris, sobre todo la frase llena de distinción y elegancia de la orquesta, cuando aquélla dice

*Ebben... qual nuovo fremito
T'assal gentil Aida,*

y aun el *adagio*, en que están bien sentidos y expresados el dolor de la esclava y el furor de su rival, al ver que aquélla ama á Radamés; no así el *allegro* que sigue, acerca del cual nada se nos ocurre que decir á nuestros lectores.

El alboroto y estruendo del coro, la orquesta, una banda militar y dos de clarines, no dando paz á la mano ni descanso á sus pulmones, con que entra Radamés victorioso por una de las puertas de Tebas, confiésete, lector amigo, me hicieron exclamar con Espronceda:

¿Por qué volvéis á la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido?

Y es que al volver á oír al Verdi de los efectos de brocha gorda, al Verdi ruidoso de *Attila é I masnadieri*, en una marcha á la que con sobrada razón pudiera aplicarse un refrán español que por sabido callo, vinieron á mi mente recuerdos de mis juveniles años, que, con dolor sea dicho, ya pasaron. Calcada dicha marcha sobre el patrón de la de *La Africana*, y escrita tal vez (y que su autor me perdone esta maliciosa suposición) con ánimo de sobrepularla, carece por completo de la unidad y grandiosidad de aquélla, y es un conjunto de motivos de escasa ó, mejor dicho, ninguna originalidad, que pasarían tranquilamente inadvertidos si no fuera porque uno de ellos, que recuerda y mucho el duo de la *libertá* de los *Puritanos*, lo dicen dos bandas de clarines que entran separadas tocando en distinto tono por medio de una modulación inarmónica que nada tiene de nueva, reuniéndose para volver á la tonalidad primitiva en un *crescendo*, en el que cabe aplaudir más la habilidad de los ejecutantes que la concepción del maestro, terminándose por una especie de himno, que un malicioso amigo decía si tendría algún parecido con cierto final de Donizzetti. Sea de esto lo que quiera, es la verdad que este acto es de sensaciones fuertes; pues no aún repuestos de lo pasado, la transición

brusca de tono que hay al reconocer Aida á su padre, que, como dejamos dicho, viene de *ocullis*, pone los nervios de nuevo en conmoción y los prepara á oír el rebuscadísimo *andante*

Ma tu Re, signore possente,

escrito en una tonalidad y una armonía completamente *egipcias* (tal vez para dar más colorido local á la escena), y el *allegro* final, cuyo mérito, lo confesamos, nos es completamente desconocido, no escapándose de nuestra severa, pero imparcial, censura más que la frase de Ramfis, cuando al darse libertad á todos los prisioneros pide que

al meno

*Arra di pace e securtà, fra noi
Resti col padre Aida,*

que es buena y muy en carácter.

Empieza el acto tercero (el mejor de la ópera, á nuestro juicio) por un prelude instrumentado de una manera pretenciosa y que recuerda no poco á Wagner; y después de un coro de tonalidad *semi-egipcia*, y á quien hace sólo *compañía* el violín concertino, y de una corta frase de Amneris, muy bella,

*Si... io pregherò che Radamés mi doni
Tutto il suo cor...*

hay una romanza de Aida, cuya primera frase es un verdadero rompe-cabezas para los buscadores de tonalidad, pues no es fácil saber si está en *la* mayor ó menor, á la cual sigue el dúo de aquélla y Armonasro, infinitamente mejor, y por más que en su principio las gentes amigas de poner faltas á todo hayan querido ver algo de otra

ópera del mismo autor y creído encontrar en la especie de canto salvaje de Armonasro

*Su dunque sorgete
Egizie cohorte...*

parecido con la canción de Nelusko de *La Africana*, es una pieza de belleza innegable, sobre todo el final, y magistralmente instrumentada, así como el duo que le sigue, en el que, salvo el principio, que nos parece un poco impropio, están muy bien expresados el amor de Aida y la lucha de Radamés entre la pasión que á aquélla profesa y el deber que le obliga á quedarse entre los suyos, siendo estas dos piezas, á nuestro juicio, el *capo d'opera* de la que nos ocupa.

El acto termina dignamente con un terceto, en que sobresale una frase llena de vigor y de amargura de Radamés, cuando dice:

*Io son disonorato!
Per te tradii la patria,*

probando los nutridos aplausos que se dieron, y de que me declaro cómplice, que el público madrileño no es escaso en tributar debido homenaje á lo bueno y á lo bello.

El acto cuarto empieza por un duo entre Amneris y Radamés, cuyo *andante* revela el corazón angustiado de aquélla y la obstinación del que debía ser su esposo en no olvidar á Aida, debiendo citar la apasionada frase

*Ah... tu dei vivere...
Si, all amor mio vivrai,*

que contrasta con la vulgaridad que se nota en casi todo el *allegro*.

Síguese la escena del juicio, nueva confirmación, caso de que fuera necesaria, de la sabida máxima de que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso. Verdi ha querido hacer una escena terrorífica y *a fatto fiasco*, como dicen sus compatriotas. Ni aquella especie de canto llano de los sacerdotes, ni el interrogatorio de Ramfis, acompañado del bombo y de difícilísima entonación, ni las exclamaciones de aquéllos, cada vez que el infeliz Radamés se obstina en no decir esta boca es mía, salvarían á la escena en cuestión de una catástrofe, si no fuera por la sentida frase de Amneris, con que concluye,

Sacerdoti compiste un delitto,

que expresa todo el dolor y toda la desesperación de que está poseída, y que hubiéramos deseado estuviese instrumentada con más verdad.

Termina la ópera con un duo de Aida y Radamés (á cuyo final se mezclan Amneris y el coro), cuyo primer *andante* es agradable, aunque no nuevo, y en cuyo todo, especialmente desde el *meno mosso*,

O terra addio, addio valle di pianto,

el oyente se acuerda forzosa y necesariamente de la muerte de Selika al pie del fatal manzanillo.

Un deber de justicia y de imparcialidad nos obliga á decir que la *Aida*, cuyo examen hemos intentado hacer, ha sido cantada con verdadero *amore*.

Los aplausos tributados á la Fossa y á la Vanda Miller, como á Tamberlick, Boccolini y David, han sido merecidísimos, tanto más, cuanto que los artistas luchaban con la escasez de melodías que en toda la ópera domina y en las que poder desplegar sus talentos.

Los coros bien y afinados, y la orquesta con colorido y precisión.

El decorado cual cumple á la importancia de nuestro primer teatro lírico.

* * *

Verdi, cuyo talento es innegable, ha dado con esta obra una prueba más, ó mucho nos equivocamos, de que está en una decadencia marcada. En medio de la ruidosa instrumentación de sus primeros tiempos, y apegado en sus obras al corte completamente italiano, y casi diremos rossiniano, sus melodías eran espontáneas y algunas de verdadera inspiración; esto llegó á su apogeo en el *Rigoletto*, que hemos dicho y repetimos es la mejor de sus obras, á nuestro juicio, y desde poco tiempo después, desde que se le ve con marcada tendencia á la escuela franco-alemana, su inspiración flaquea y tiene que acudir á extrañas armonías, propias del carácter agreste de un *paesano*, como él á sí mismo se llama, ó á efectos de orquesta, hijos del talento y del cálculo, para encubrir la pobreza de las ideas. Esta ha sido nuestra impresión al oír sus últimas óperas, y en ella nos hemos afirmado y ratificado, por decirlo así, al estudiar y oír la que nos ocupa. Al romper abiertamente con la escuela italiana, á la que ha debido el nombre que goza, cual sucede en *Aida*; al querer rivalizar y, ya lo hemos dicho más de una vez, sobrepujar á Meyerbeer, no ha hecho otra cosa que seguir un camino de imitación vicioso, no recordando que *chi seguita va diietro*, que decía Leonardo de Vinci. En *Aida* la inspiración falta por completo: podrá ser la obra de un sabio, la de un hombre que lleva muchos años de práctica en su arte; pero, seguramente, no es la de un genio. Las frases de verdadera belleza, y que cuidadosamente hemos hecho notar á nuestros lectores en prueba de imparcialidad, son escasas y cortas, terminadas casi todas ellas bruscamente por me-

dio de cambios de tonalidad inesperados ó por armonías raras y desusadas, á que vanamente da realce una instrumentación magistralmente escrita, aunque á veces demasiado pretenciosa.

Bien sabemos que el genio salta por encima de todos los libros didácticos, y dicta nuevas reglas é impone nuevas fórmulas; pero para ello se necesita llamarse Beethoven ó Rossini ó Meyerbeer, y los que, careciendo de su potencia creadora, tratan de seguir su camino, no hacen más que exagerar sus defectos tomándolos como bellezas, sustituyendo á la sencillez la pobreza y la frialdad, y á la nobleza y á la fuerza el énfasis ó la exageración. Miguel Angel decía: «mi ciencia dará á luz maestros ignorantes,» y la *rigidezza statuaria* que dice Lanzi, la exageración de la fuerza y el abuso ridículo de los escorzos de los pintores de la decadencia de la escuela florentina, dieron por completo la razón al gran pintor del *Juicio final*. Mucho nos tememos que el divino Arte de la música, por los ejemplos que vamos viendo, haya entrado en este período. Hasta ahora ha venido progresando, y no hay razón que justifique el que pueda escaparse de la inevitable ley que preside á todas las cosas humanas. ¡Dios quiera que á la música no le haya llegado la época del gongorismo ó de los comentarios, cual sucedió á la literatura, ó de las sutilezas y argucias, á la filosofía, y en que cuando se razona no se practica bien, y cuando se sabe cómo y por qué hubo grandes maestros, se ha perdido el secreto de serlo!

Dejando esto aparte, que es materia larga, y harto hemos abusado ya de la paciencia de los lectores de la *Revista*, la circunstancia de no haber salido la *Aida*, que sepamos, hasta hace poco tiempo, del estrecho límite de los teatros de Italia, después de su estreno en el Cairo, y las cuestiones que respecto á su valor se han suscitado á pesar de los años que hace que se ha escrito, son pruebas, á nuestro juicio, de que su mérito, por lo menos, es dudoso.

Pasado tiempo, los italianos, al ver las distintas fases de la musa de Verdi, podrán tal vez aplicarle lo que los venecianos decían de Tintoretto: «Tenemos tres Tintoretto: uno de bronce, otro de plata y otro de oro;» y seguramente, si lo hicieren, no contarán en este último período la época en que el maestro parmesano intentó germanizarse.

(*Revista Europea* del 27 Diciembre 1874.)

X

EL HIDALGUILLO DE RONDA

(zarzuela en tres actos, libro de los Sres. Retes y Echezarria, música del Sr. López Almagro)

Píos y benévolo lectores de *El Cronista*: Heme aquí con la misión, como ahora decimos, de daros cuenta, punto por punto, de todas las novedades y vejezes musicales que se oigan en el presente invierno en esta coronada villa. A estar yo más despacio y ser más anchuroso el albergue que aquí me dan, os daría ante todo mi manifiesto á guisa de candidato electoral, no para ganar vuestros votos, que claro está que no aspiro á tanto, ni ha llegado á mis oídos sea tiempo de elecciones en el Parnaso, sino para conquistarme vuestra benevolencia y curarme en salud de todo aquél ó aquéllos á quienes esta pícará obligación de decir lo que la conciencia siente, me obligue á tratar no tan bien como mi corazón y mi voluntad quisieran. Bien que, mirado despacio, temo fuese tiempo menos que perdido, y mi trabajo tan fructífero y aprovechado como predicación en desierto, pues que presumo que no habíais de fiaros gran cosa de mi palabra, y á todo lo que yo dijera contestaríais con el sabido adagio de «obras son amores,» y los disgustados con mis juicios, que ¡ojalá no haya ninguno! por más protestas *a priori* que yo les hiciese de mi buen corazón y mejor deseo, habrían de creerme, llegado el caso, un envidioso, más aún é ignorantón, punto este último en el cual,

con dolor sea dicho, habríamos y habremos de estar en perfecto acuerdo.

Renuncio, pues, á dar mi *programa*, y considerando que con lo dicho basta y sobra para *preludio*, entremos en materia, como dicen los curiales ramplones.

* * *

La elevación, privanza y caída del valido D. Fernando de Valenzuela, ha servido de materia á los inseparables Sres. Retes y Echevarría para escribir *El hidalguillo de Ronda*, con cuya música ha dado el primer paso como compositor dramático el maestro murciano señor López Almagro.

De vuelta de Roma, á donde había ido al servicio del Duque del Infantado, llega, al levantarse el telón, á las cercanías de Madrid, acompañado de un fiel Acates llamado Ballesta, que nunca le abandona, el hidalgo rondeño D. Fernando de Valenzuela, tan pobre de bolsa como rico de ambición y de esperanzas, en ocasión en que la corte se entregaba al recreo de la caza por los contornos de *la fuente de Viveros*, punto en el cual pasa toda la acción del primer acto. Insultado el hidalguillo por la ventera á causa de la frugalidad forzosa que observa, y luego por unos estudiantes, pierde en la lucha que traba con ellos el retrato de su amada Doña María de Uceda, camarista de la Reina, y regalo que á aquélla había hecho otro pretendiente desairado, el Marqués de Roblegordo, Montero mayor del Rey, quien creyendo perdida ó robada la alhaja, andaba hacía tres años en busca de ella. Al caer Ballesta en la refriega, la encuentra, y hechas las paces con los estudiantes, y enterados éstos y asombrados de que un hidalgo tan pobre tuviese un retrato con un marco de brillantes, dan cuenta de ello, con más prisa que una mujer chismosa, á Roblegordo, quien se prepara, no sólo á recobrar la vera

esfigie de su dueño amado, sino también á vengarse del ladrón que, á su juicio, la usurpó. Llega en esto la corte; Valenzuela ve entre las damas á su amada, á lo cual sigue el indispensable coloquio de amor entre los dos amantes y su puja correspondiente de cuál ha sido en la ausencia más constante y firme, y, por último, el *tableau* final, en que, al ruido que arma Roblegordo pidiendo el consabido retrato al hidalguillo, primero de palabra, y tratando, aunque en vano, de emplear luego un argumento *a fortiori*, sale la Reina, el Montero denuncia á Valenzuela como ladrón, Doña María confiesa que la alhaja la posee el denunciado con justo y legítimo título, y queda éste triunfante, y el pobre Marqués, verdadera *anima vili* en esta obra, corrido como una mona y oyendo que desde la grave Doña Mariana de Austria hasta la última Menina le llaman torpe en un coro que, aunque recuerde los parlantes de las óperas bufas italianas y un procedimiento usado no poco por Offembach, prueba *vis cómica* en el músico que lo ha escrito.

El segundo acto pasa en el Buen Retiro, donde, gracias á no sabemos quién, tiene el gusto el espectador de solazar la vista, no con el estanque tal cual sería en tiempos de Carlos II, sino con el embarcadero de dudoso gusto que hizo construir Fernando VII y la baranda que hoy tiene é hizo llevar allí el mismo Monarca desde el Salón del Prado, donde estaba colocada. El deseo de reducir á breve espacio las peripecias del desgraciado valido, obliga en este acto á los autores del libro á precipitar los sucesos, con no pequeño detrimento de la historia y del éxito de la obra en cuestión, pues que del *imbroglio* que resulta no se da bien cuenta el desprevenido espectador. No bien anuncia la Reina á Valenzuela su elevación á Grande de España, estalla la mal contenida envidia de D. Antonio de Toledo (cuyo carácter díscolo y altanero está fiel y hábilmente pintado), y se prepara á buscar por todos los medios la caída del engrandecido hidalgo, y con ella la reparación de la ofensa que á él y

á los suyos creía hecha. Explota para ello la indignación de éstos; intenta, aunque en vano, avivar los celos que ya existían en el corazón de Doña María de Uceda, esposa de Valenzuela; soborna al pueblo y se vale del torpe Roblegordo para fijar pasquines en contra de la Reina y del valido, incluso una grotesca caricatura de éste en uno de los transparentes del jardín, y que el fiel Ballesta sustituye, en el momento que viene la corte á verlo, con otro del famoso Montero, por medio de un recurso escénico de no fácil explicación. Por último, el pueblo se amotina; D. Antonio de Toledo se presenta con la orden del Rey para llevar preso á Valenzuela, y la Reina, que siempre se la encuentra á tiempo en los casos apurados, salva á aquél.

Estamos al empezar el tercer acto en el Monasterio del Escorial, á donde, á juzgar por el libro, se ha refugiado Valenzuela, y, según la historia, fué llevado por el virtuoso y enérgico Prior Fr. Marcos de Herrera, á petición del mismo Carlos II. Aparecese Doña María buscando á su esposo, y consigue á duras penas verle, viéndose bruscamente interrumpido su coloquio por el sonido de los clarines, que anuncian la llegada de las tropas al mando de Toledo, que vienen á llevarse á Valenzuela.—Cambia la decoración y aparece el patio de los Reyes, y á poco viene Toledo á intimar al Prior le entregue el poco afortunado valido, á lo cual se niega el virtuoso monje. Síguese un coloquio entre Ballesta, que ha logrado formar parte de la tropa perseguidora de su amo, y del famoso Roblegordo, que se encuentra allí de paso, disfrazado de monje, en lugar de cumplir el destierro á larga gente que la Reina le impuso por sus fechorías, sin que nos expliquemos cómo al uno no lo conocieron Toledo y los suyos, y al segundo los monjes del Escorial, dada su alta alcurnia y su posición de Montero mayor del Rey; y por último, viendo Toledo la inutilidad de sus gestiones, se decide á invadir el templo con sus gentes, y, al querer hacerlo, aparece el Prior

con la comunidad y lanza sobre los profanadores la excomuni6n *a divinis*, 6 6 mata-candelas, como vulgarmente se dice, escena h6bilmente preparada y diestramente pintada por poetas y m6sico. Valenzuela parec6a salvado con esto, si los gritos de su mujer, presa de los soldados, y el miedo y turbaci6n de que se ve6a pose6do, no lo trajeran 6 aquel sitio, y ya estaba en manos de sus perseguidores, cuando aparece la Reina Do6a Mar6a y de nuevo le salva, anunci6ndole su destierro y arrojando de aquel sitio, con el doble peso de la excomuni6n y de la ira regia, al vengativo Toledo.

Tal es, en resumen, el argumento de la zarzuela que nos ocupa. Ya hemos dicho, y repetimos, que la verdad hist6rica s6lo ha sido respetada, *hasta cierto punto*, por la necesidad, sin duda, que los autores del libro han tenido de reducir la privanza y ca6da de Valenzuela 6 dos actos, toda vez que el primero se limita 6 plantear la acci6n, y por cierto muy bien, 6 nuestro pobre juicio. S6lo as6 se explica la aparici6n en el Retiro de Do6a Mar6a de Austria, cuando quien all6 se escap6 no fu6 ella, sino Carlos II, y no bien llegado di6 orden de que 6 la Reina madre no se la permitiese salir del Alc6zar; que Valenzuela se salve por la misma en el Retiro, cuando quien lo sac6 secretamente de Palacio una ma6ana de las garras de sus perseguidores fu6 Fr. Marcos de Herrera, 6 cuya comunidad no hab6a tratado bien, por cierto, el valido en su privanza; que se abrevie el verdadero bloqueo que al Escorial pusieron Toledo y los suyos, y la excomuni6n se ponga 6 la entrada del templo, cuando 6ste fu6 sacr6legamente profanado y robado; que 6 Valenzuela se le encuentre en el patio de los Reyes, cuando, por delaci6n, se cree, de un sirviente del convento, se le cogi6 en un camaranch6n de la celda llamada de Juanelo, c6lebre, no s6lo por esto, sino por haberse fallado en ella m6s tarde la famosa causa del Escorial; y por 6ltimo, que Valenzuela y su esposa marchen tranquilamente 6 su destierro, cuando fueron cruelmen-

te separados, y él llevado á Consuegra y más tarde á Filipinas, y ella, miserable y abandonada, murió demente en Talavera.

Aparte de esto, que, repetimos, es quizá excusable por la necesidad que el autor dramático puede tener de alterar algo la historia, el libro tiene interés en el primero y tercer acto, decayendo en el segundo por las causas que ya hemos apuntado; hay situaciones musicales hábilmente preparadas, como son los finales de los dos primeros actos, y, sobre todo, la excomunión del tercero. El todo de la obra revela conocimiento de la escena.

* * *

El Sr. López Almagro sólo se había hecho conocer hasta ahora, que sepamos, por un método de *armonium*, el cual, dicen, toca á maravilla; por algunas romanzas, y por una ó dos obras sinfónicas que ha escrito y que no hemos oído. Su primer trabajo en la carrera lírico-dramática es el que nos ocupa, y si no merece los intemperantes aplausos que se le prodigaron la noche del estreno, no lo creemos tampoco digno de alguna que otra fuerte censura que allí llegó á nuestros oídos. Se ve buen deseo y no le falta inspiración, por más que ésta sea, permítasenos la frase, corta y poco aprovechada. Es decir, se encuentran en su partitura algunas ideas agradables, como son, entre otras, la escena de los estudiantes con Roblegordo en el primer acto, y el tema del andante del final del mismo, que merecían y debían tener más desarrollo en vez de terminarse tan rápidamente, con descontento del que lo oye, produciendo esta falta, que pudiéramos llamar de dialéctica música, el que, miradas en conjunto las piezas, sean éstas una sucesión de ideas más ó menos felices, sin la trabazón y unidad que debieran tener.

El Sr. Almagro, además, no escapa del pecado origi-

nal en que han caído todos los maestros en sus primeros pasos, por renombre que hayan tenido después: la falta de originalidad y la imitación, por consiguiente, del género en boga ó al que hayan consagrado sus estudios. A esto último creemos se inclina el compositor murciano, quien, ó mucho nos equivocamos, ó debe ser grande apasionado de Donizzetti; así al menos nos lo han hecho creer los ya citados finales: la romanza á duo del acto segundo y la escena de la excomunión, justamente aplaudida y que revela no escaso talento dramático en quien la ha escrito.

La instrumentación, ciencia que necesita tanto de la teoría como de la práctica en el escribir y oír orquestas, cosa que ignoramos hasta qué punto haya podido hacer el Sr. Almagro, es débil y ruidosa á la vez, y en nuestra humilde insignificancia nos atreveríamos á aconsejarle no siguiese el camino del Verdi de los primeros tiempos, al cual le vemos demasiado inclinado, y estudiase á Meyerbeer y al mismo Gounod, tan maestro en el arte de instrumentar.

En suma: el Sr. López Almagro debe estar contento de su primer paso y del modo y manera con que el público le ha acogido, prodigándole justos aplausos en las dos piezas del primer acto, que se hicieron repetir el día del estreno; la romanza de tiple del tercero, y la escena de la excomunión, únicas, á nuestro pobre juicio, que dan á conocer lo que puede y debe esperarse del nuevo compositor.

Ignoramos de todo punto el caso que de nuestras apreciaciones pueda hacer el flamante maestro; tenga en cuenta que si hemos mencionado los defectos que, á nuestro juicio, tiene la obra, lo hemos hecho creyendo que, dado el apasionamiento que en el público había la primera noche, lo que le sobrarán serán amigos que le hagan creer ha llegado al *summum* de la composición, con la zarzuela que ha escrito, y le es conveniente oír la poco inteligente, pero sí de todo punto desapasionada,

opinión de un pobre crítico que sólo desea el bien del Arte y la gloria de los que á él se dedican, y, sobre todo, que nuestras observaciones, más que censuras, que tal nombre no merecen, son advertencias de escollos que en nuestro concepto puede y debe evitar. No cumpliríamos con nuestro deber criticando á destajo á quien no lo merece, ni tan sobrados estamos de compositores españoles que no debamos alentar á quien como el Sr. Almagro empieza.

En suma: el Sr. López Almagro podrá no ser un maestro compositor que con su obra alcance gran renombre; pero puede decir como aquel soldado á Napoleón I: *Soy de la madera de que se hacen.*

(*La Crónica*, 6 Octubre 1875.)

XI

LAS NUEVE DE LA NOCHE

(zarzuela en tres actos, letra de los Sres. Trigo y Bermejo, música de los Sres. Fernández Caballero y Casares)

Hace ya algunos años asistíamos en la iglesia de San Isidro de esta corte á los ejercicios de oposición á la plaza de Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba, si nuestra memoria no es infiel, y el voto unánime señaló desde luego como el opositor más digno y merecedor de ella á un joven recién salido de las aulas del Conservatorio, donde había hecho sus estudios bajo la sabia dirección de nuestro eminente Eslava. Reflejábanse ya en las obras del novel maestro el sello divino de la inspiración, unido á un sólido conocimiento de los varios é intrincados ramos de la ciencia del compositor, y los felices augurios que de él se hicieron al oír sus obras en el templo del antiguo Colegio Imperial, han tenido cabal y afortunado cumplimiento. No es nuestro ánimo, ni tenemos espacio para ello, reseñar la vida artística del señor Fernández Caballero, que era el opositor en cuestión, y en la que, como aquel general, cuenta por victorias las batallas que ha reñido desde su primera obra lírico-dramática, que, si mal no recordamos, fué *El loco de la guardilla* (y á nuestro pobre juicio una de sus más inspiradas partituras); lo que hoy, con no poca satisfacción nuestra, nos mueve á escribir estos renglones, es dar cuenta á los lectores de *El Cronista* de la última producción del inspirado maestro, estrenada con tan ruido-

so como merecido éxito en el teatro de la Zarzuela el martes pasado.

Para ello, bueno será que, ante todo, pongamos al corriente á nuestros lectores de lo que á *las nueve de la noche* sucede en un pueblo de Aragón, no sabemos cuál ni al caso importa, por los años de 1837.

*
* *

Que pasando la acción en España y en este siglo habíamos de estar en guerra civil, era de suponer, y no tenían para qué molestarse en decírnoslo, primero el alcalde del pueblo y luego el sargento Juan, que con su flamante levita azul Cristina (como por entonces se llamaría), recién sacadita del almacén, llega allí de destacamento con 80 hombres al mando de un oficial valiente, según nos cuentan, y enamorado como él solo, según luego vemos. Calcúlese el alegrón de Juan al llegar (por cierto después de una corta, pero lindísima, marcha de ritmo muy acentuado), si se tiene en cuenta que como la quinta no lo había sacado párvulo del pueblo, al marcharse y trocar el tradicional pañuelo por el chacó, y la faja por las fornituras, se había dejado, además de estas prendas, otra de carne y hueso: una huerfanita hija de un antiguo soldado de la Independencia y compañero del alcalde, y á la cual recogió éste al morir aquél; así es que, después de las indispensables admiraciones que á todo recién llegado hacen decir, con más ó menos variantes, los poetas desde que Romani puso en boca del Conde en la *Sonnambula*:

*Il molino... il fonte... il bosco,
é vicin la fattoria,*

y del no menos inevitable elogio de la vida militar, se echa á buscar á su amada, no sin que antes apague al-

gún tanto su amoroso entusiasmo una hermana del honrado Presidente del Municipio, enamorada de los galones del sargento y celosa de que aquél y éste, cada uno en su esfera se entienda, tuvieran especial predilección á la huérfana María. Para abreviar, termina el acto con la reconciliación de los dos amantes, gracias á la intervención del alcalde, que ejerce para el caso sus funciones de juez de paz, restableciendo la concordia entre aquéllos.

Pasa un mes, durante el cual, por lo que se ve, han durado los efectos de la intervención judicial, y al levantarse el telón nos encontramos con que es el día del santo del honrado alcalde, que, entre paréntesis, debe ser San X, y que pueblo y soldados están de jolgorio con tal motivo, corriendo de mano en mano la tradicional bota con el tinto de Aragón ó el néctar de Cariñena, y cantando una jota que «capítulo aparte merece,» y que el público hizo repetir en medio de un estruendo de palmadas y de bravos. La hermanita del alcalde, ó sea Teresa, que parece ha estado tranquila y resignada durante el mes que ya hemos dicho ha pasado en el entreacto, vuelve á las andadas, con ocasión sin duda de la festividad del día, ó por aquello que en sus tiempos dijo el mercenario Tirso:

Mas ¿cuándo huyeron los celos
que no volviesen á casa?

y aprovechándose de una cita que Juan y María se dan para pelar la pava aquella noche á las nueve, da otra para la misma hora y en nombre de la futura sargenta al capitán, á quien la huérfana no parecía saco de paja. Da la consabida hora, y apenas el sargento había comenzado á hacer gárgaras, como dicen los alicantinos, sale el capitán, tropieza con María, asústase ésta, y á los gritos, Juan, cuyos celos había de nuevo avivado inocentemente aquélla, contándole que su jefe la requebraba,

rompe la puerta, y sin reparar que podía hacer una carambola desgraciada, hace fuego, que afortunadamente á nadie hace daño; y al ruido viene todo el mundo, prenden al delincuente más ruidoso, se queda éste sin novia y con temores de perder algo más, el alcalde con el secreto de que Juan había salvado al capitán de una muerte cierta en una ocasión, á fin de que no se apacigüe y pueda haber un tercer acto, y el susodicho jefe con todo el coraje de un hombre que se ve burlado en sus intentos y que por milagro ha salvado el pellejo.

El acto tercero se reduce al arrepentimiento de Teresa, que declara dió al capitán una cita en falso; á que el alcalde cuenta á éste lo que se calló oportunamente (para los autores, se entiende), y á que, por último, Juan sea perdonado y por ende se case, marchándose su jefe de destacamento á otra parte, y en busca, suponemos, de alguna otra hija de Eva que le haga olvidar los malos ratos pasados.

* * *

Como el lector habrá visto, el libro es de una sencillez encantadora; y sin que seamos de la opinión de algunos descontentadizos que lo han juzgado sencillamente malo, creemos que podía haber sido mucho mejor, ganando en interés si la acción, de suyo poco complicada, se hubiera desarrollado en solos dos actos. Tiene, sin embargo, algunas situaciones musicales bien preparadas, y sobre todo un gran mérito: haber dado ocasión al maestro Fernández Caballero para escribir, con la discreta y plausible cooperación del Sr. Casares, una bellísima partitura, que el público ha acogido con merecido entusiasmo, probando de paso que no es tan verdad como parece, y no pocos creen, el que en el buen ó mal éxito de nuestras zarzuelas la música ocupe un papel secundario.

La partitura del Sr. Fernández Caballero no es de las que pueden juzgarse con oírlas una vez sola: el no escaso número de piezas musicales de que se compone, y la calidad de ellas, exigían un detenido estudio, que, por el momento, no nos es fácil hacer; perdonen, pues, los lectores de *El Cronista* si nos limitamos á consignar nuestras impresiones del momento, á reserva de rectificar, si en algo erráramos; que no ha de ser privilegio exclusivo de prudentes y sabios el mudar de consejo.

La belleza de la introducción del primer acto, sobria de instrumentación y escrita con aquella *verdad* que, á no dudar, recomendaría en sus tiempos al Sr. Fernández Caballero su sabio maestro; el pequeño coro y marcha que precede á la salida del sargento, y el *andante* del terceto final, son, á nuestro juicio, lo más notable de este acto: así lo opinó también el público, y de ello fueron pruebas sus repetidos aplausos.

Comienza el segundo con la pieza capital de esta partitura, y no vaya á creerse que se trata de un duo de gran dimensión, ni de un terceto, ni de un concertante ruidoso, no: *il capo d'opera* es simplemente una jota con que, como antes hemos dicho, festejan al alcalde los vecinos del pueblo y los soldados del destacamento. Como el lector comprenderá, no era fácil dar novedad á cosa tan conocida de todos. Desde la primitiva, bellísima y primordial jota aragonesa, hasta las merecidamente aplaudidas de Barbieri y de Oudrid, no existe ciudadano español que no haya oído más variantes del susodicho aire nacional que aquellas treinta famosas de Lahoz, que en tiempos que yo era joven hacían las delicias de los aficionados, y constituían para no pocos el pináculo de la dificultad en materia de piano; y, sin embargo, la jota escrita por Fernández Caballero conmovió al público hasta el punto de no poder contener su entusiasmo y ahogar más de una vez á la orquesta con una verdadera tempestad de aplausos. El brío y pujanza con que empieza, un precioso detalle de las flautas adornado luego

por un trino de los violines hábilmente colocado, y la valentía con que la orquesta ataca el motivo principal, no merecen más que elogios, como asimismo la enérgica coda con que termina. Inspiración, maestría y, sobre todo, un gran conocimiento de la orquesta: he aquí, á nuestro juicio, lo que revela la jota en cuestión. Síguese á poco un duo de tiple y tenor: la frase final del *andante* es buena, no carece de originalidad y tiene distinción, cualidad que, tal vez con exceso, dado el carácter de los personajes, resalta en todas las melodías de la obra; como toda ella, está hábilmente instrumentada, mostrando, por el procedimiento que emplea en esta ocasión el señor Caballero, que no ha de ser Gounod el autor á que menos haya estudiado en sus tiempos. En el tercer acto no fué tan aplaudido, cual á nuestro juicio merecía, el *racconto* en que el alcalde revela al capitán que el sargento le había librado heroicamente la vida. Á nuestro juicio, después de la célebre jota, esta pieza es la que sigue en importancia, por el colorido, la verdad con que está pintada y lo sobrio y atinado de la instrumentación: el público prefirió el duo de tiples, cuyo *allegro*, por más que recuerde algo otro de todos conocido, es vigoroso y brillante, y fué cantado, por cierto, con verdadero *amore*.

En suma: el Sr. Fernández Caballero ha escrito una obra de verdadera importancia que, ó mucho nos equivocamos, ó ha de formar época en su vida artística. Bastante original en la mayor parte de sus melodías, rica en modulaciones, sin acudir para ello á ciertos saltos de trampolín que andan hoy demasiado al uso, la partitura en cuestión se halla además impregnada de verdadero sentimiento dramático y está instrumentada de mano maestra.

Ahora, que el Sr. Caballero, respetando los cosquilleos de conciencia de un crítico obligado á decir la verdad siempre, nos permita una observación y dos súplicas. Es aquélla, que el lenguaje (musical se entiende) que

hablan los personajes de *Las nueve de la noche*, por la galanura de la frase, por su forma elegante y distinguida, y hasta, digámoslo así, por lo elevado de sus conceptos, no es propio de humildes y sencillos habitantes de un pueblecillo de la ribera del Ebro, ni de soldados cuya educación ha debido reducirse á aprender el manejo del fusil y de memoria la Ordenanza, y sí de damas y personajes del más alto coturno; en una palabra, que habrá pintado con verdad las pasiones, pero ha falseado los tipos. Ya sabemos que esto no es tan fácil de hacer como de criticar, pero para eso le sobra talento al Sr. Cabañero; y como prueba de nuestro aserto, le recordáramos de cuán diferente manera se expresan D. Juan y Zerlina en la inmortal obra de Mozart, y el Conde y Amina en la bellísima partitura de Bellini. Nuestras súplicas son dos: la primera, que contenga un poco su afición al oboe, el cual, al revés de aquel sabio aforismo médico, usado con sobriedad, gusta, y continuado, cansa por lo monótono de su sonido, aunque se toque hábilmente, como sucede en el teatro de la Zarzuela; la segunda, que, por todos los santos del cielo, suprima en las coplas de la jota un calderón que desnaturaliza por completo el carácter de aquel aire nacional.

Dicho esto, reciban, que bien la merecen, nuestra más cumplida enhorabuena los compositores de *Las nueve de la noche*.

Después de oírla, al recordar los notables trabajos que han enviado de Roma los compositores Chapí y Zubiaurre, y la merecida fama que en nuestro mundo músico tienen maestros como Barbieri y Arrieta, nos preguntábamos la noche pasada, al salir del teatro de la Zarzuela, si el pensamiento de la ópera española podría ser en adelante más que un buen deseo, como hasta ahora ha sido, y casi nos inclinábamos á creerlo.

Un esfuerzo más, y tal vez se realice. ¡Ojalá sea así! Ya que en la pintura el nombre español se ha elevado á tanto en estos últimos años, que lo mismo suceda en la

XII

DON GIOVANNI

(ópera de Mozart)

Cuentan las crónicas que allá por los años de 1778 hallábase un día el inmortal autor de las *Estaciones* presenciando la disputa que entre sí tenían varios admiradores y apasionados suyos, á propósito de una ópera que, precedida de gran fama adquirida en Praga, se había puesto en escena la noche antes en el teatro Imperial de Viena. A decir verdad, no eran muchos los que la elogiaban, y la gran mayoría de los circunstantes, no perdonando al pobre autor de la obra en cuestión el que les hubiera privado por un solo día de solazarse con la *Tarara* ó el *Axur*, de Salieri, que por entonces hacían las delicias del público vienés, se desataban en invectivas y dicterios contra una ópera que no dudaban en juzgar como «un caos musical, como un monstruoso engendro de combinaciones armónicas solamente.» La disputa no tenía trazas de acabarse, cuando uno de los que con mayor calor la sostenían dirigióse á Haydn pidiéndole su parecer. Poco se hizo esperar éste. «No puedo decidir, les dijo, no habiendo oído esta música más que una sola vez. Lo que sí sé es que Mozart es el mejor compositor que existe en el mundo.» Inútil es decir que estas palabras dieron fin á la contienda, por más que, si las historias no mienten, no salvaron la obra en cuestión del mal éxito que tuvo.

La ópera que tan acerbas críticas mereció de los *di-*

lettanti de Viena, llevaba por título: *Don Giovanni, ó sia el dissoluto punito. Dramma gioccoso in due atti dell'abate Lorenzo da Ponte, posto in musica da W. A. Mozart.*

«Mal puesta en escena, mal ensayada, mal cantada, mal representada y peor comprendida—dice Da Ponte en sus *Memorias*,—la ópera no gustó, y todo el mundo, menos su autor, creyó que había necesidad de retocarla.» Sólo Mozart, que tenía la conciencia de su genio, que conocía y sabía el valor del gigantesco monumento que su prodigiosa inventiva había levantado, y del cual, á creer á Lenz, el estudioso crítico de Beethoven, sus anteriores obras no eran sino caminos que á él conducían; sólo Mozart, repetimos, opinaba de distinta manera, y al desdén con que la recibía el público vienés contestaba diciendo: «*Don Juan ha sido compuesto para los habitantes de Praga, para algunos amigos y, sobre todo, para mí;*» frase que, en nuestro concepto, explica de la manera más gráfica y completa la historia de este portento del Arte; de esta ópera de las óperas, como la llama Hoffman; de la obra maestra entre todas las obras maestras, como la califica Castil-Blaze; de la maravilla del Arte músico, como á coro la llaman Fetis, Oulibichieff y Quicherat; obra, en fin, que si por lo grandioso y gigantesco de sus formas se la ha comparado con el *Juicio final*, de Miguel Angel, tiene de Rafael la pureza y del gran sevillano Velázquez la asombrosa verdad con que están delineados los caracteres.

Tenía Mozart treinta y un años. A la entusiasta acogida que de niño había tenido en un viaje de triunfos y de gloria desde las orillas del Rhin hasta las márgenes del Támesis, del Sena y del Tíber, habíase sucedido una época de tristeza y descorazonamiento, «lote inevitable de todos los hombres de valer,» como su padre le decía. Víctima de las torpes cábalas de Vogler, Salieri y aun del mismo Glück; juguete de ignorantes empresarios, como Afligio, ó de protectores tan entendidos como Jo-

sé II de Austria, quien, por confesión propia, sólo gustaba de la música bufa italiana: maltratado por la suerte, hasta el punto de que en aquel mismo París, que tanto le había festejado y aplaudido, tuviese su madre que mirar como gran consuelo el que su hijo encontrara una discípula que le diese doce luises de oro al mes por otras tantas lecciones; obligado, más tarde, á escribir valsés y contradanzas para atender á su subsistencia; vejado por la necia vanidad del orgulloso prelado de Salzboung, Monseñor Colloredo, que le obligaba á comer con sus lacayos, y, por último, lacerada su alma con la pérdida de su madre en París, la de su padre en Salzboung y la de su mayor amigo Barisceni, Mozart se había familiarizado con la idea de la muerte, que rompía los lazos que le unían con un mundo del que sólo cosechaba penas y amarguras sin cuento. «Como, bien mirado, decía á su padre el 4 de Abril de 1787, poco tiempo antes de morir éste, la muerte es el verdadero objeto de la existencia, me he familiarizado tanto, de dos años á esta parte, con la idea de ésta, la más verdadera y la mejor amiga del hombre, que su imagen, lejos de atemorizarme, me tranquiliza y me consuela. Doy gracias á Dios porque se ha dignado hacerme conocer la muerte como la verdadera llave de nuestra felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que mañana, y á pesar de mi juventud, tal vez no existiré.»

Don Juan fué la explosión de todas las amarguras de este ingenio colosal, y su idea predominante, su idea favorita, como él mismo nos dice, la idea de la muerte, verdadero *Deus ex machina* de esta gran obra, está pintada en ella con una verdad tan admirable, que nadie, ni el mismo Meyerbeer en su *Roberto*, ha llegado á tanto. Véase con cuánta razón decía Mozart que el *Don Juan* se había compuesto *sobre todo para él*.

Inútil, por demasiado sabido y pretencioso además, sería el que hiciéramos aquí una rápida reseña de las obras dramáticas de Mozart, cuando tanto y tan bien

han escrito sobre la materia Oulibichieff, Fetis, Scudo, Bertrand, Clement y tantos y tantos otros; pero bueno será decir, para acabar de justificar las palabras con que Mozart se desquitaba de la injusticia con que el público de Viena recibía su obra maestra, que después de varias obras líricas en que el gran genio aún no había remontado el vuelo, escribió en 1780, por encargo del Príncipe electoral de Baviera, su *Idomeneo*, que, á juicio de Fetis, es la gran transformación del Arte, y cuyas melodías ya no son ni puramente italianas, ni la música alemana de Hasse, ni el antiguo estilo francés, ni la modificación de Glück. A ésta siguió, por encargo del Emperador José II, *L'enlèvement au sérail*. El aplauso unánime de los músicos y *dilettanti* de Praga, Munich, Dresde, Berlín, Carlsruhe, hizo variar la opinión de los vieneses, que la recibieron con más sorpresa que placer, y del mismo Emperador, que por todo elogio decía al joven Wolfgang: *Esto es demasiado bueno para nuestros oídos; encuentro, añadía, que hay demasiadas notas.* A lo cual contestaba aquél: *Precisamente, señor, hay tantas cuantas son necesarias.* José II le dió 50 ducados, y le señaló, dándole el título de compositor de la Corte, una pensión de 800 florines, sin que le mandase componer obra alguna más que la opereta *Le Directeur du spectacle*, lo cual hacía decir al ilustre maestro: *Esto es mucho para lo que me piden; bastante poco para lo que yo puedo hacer.*

La revolución que en el drama lírico había empezado á hacer Mozart con el *Idomeneo*, se elevó á mayor altura con *Le Nozze di Figaro*. «Wolfgang Mozart, dice el abate Da Ponte en sus *Memorias* ya citadas, dotado por la naturaleza de un genio musical superior quizás á todos los compositores pasados, presentes y futuros, no había podido hacer brillar su divino genio, á causa de las cábalas de sus enemigos; permanecía obscuro é ignorado, semejante á una piedra preciosa que, enterrada en las entrañas de la tierra, oculta su esplendor. Jamás puedo pensar

sin placer y sin orgullo que mi sola perseverancia y mi energía fueron la causa, en gran parte, á la cual la Europa y el mundo debieron la revelación completa de las maravillas de este incomparable genio.» Da Ponte, en efecto, á pesar de las prevenciones del Emperador, escribió el libreto de *Le Nozze*, calcado sobre la comedia de Beaumarchais, y la ópera obtuvo gran éxito, si hemos de creer á testigos presenciales, como el padre de Mozart y el mismo Da Ponte, á pesar de la enemiga de Salieri y de los mismos cantantes italianos encargados de ejecutarla. Pero donde la obra se elevó á las nubes; donde el público no se cansaba de oirla; donde, á juzgar lo que dice un testigo ocular, el profesor Niemetschek, hasta el ciego que pedía limosna, si quería reunir en derredor suyo algún auditorio, tenía que tocar en su arpa ó en su desvencijado violín el *non piu andrai farfallone amoroso*, fué en Praga, donde una compañía de cantantes, reunidos por el empresario Bondini, la dió á conocer. El entusiasmo de aquellos habitantes no tuvo límites, y Mozart se vió recompensado, con las espontáneas manifestaciones de cariño y admiración que recibió, de las tristes decepciones y amarguras que en otras partes había sufrido. ¡Qué extraño tiene, pues, que para ellos y por ellos escribiese su inmortal obra maestra! Así fué, y según los biógrafos del gran maestro, Mozart convino con Bondini en encargar á Da Ponte escribiera un libro *de metersi in musica*, la cual se obligaba á componer por el precio de 100 ducados (unos 4.500 reales). Da Ponte hizo el libro, calcado, según todos los biógrafos, sobre el *Festin de Pierre*, de Molière, y en mi humilde opinión, directamente del *Burlador de Sevilla*, de Tirso, cosa en mi concepto no difícil de probar, comparando el libreto con la comedia del famoso mercenario, de la cual hay, no una, sino muchas frases traducidas literalmente.

Provisto ya del libro, llegaba Mozart á Praga, acompañado de su mujer, apeándose de la silla de posta que los conducía en el hotel *Des Trois Lions*, de donde se

trasladaban, á muy poco, á la casa de su íntimo amigo Dusseck, situada en un barrio pintoresco que dominaba la villa. Allí, en las tranquilas horas de la noche, escribió el inmortal poema, en que, como dice uno de sus biógrafos, gime su alma inmortal, y que dió por terminado el 28 de Octubre de 1787.

Inmediatamente empezó á estudiarse: Mozart dirigía los ensayos, llamaba á su casa á los cantantes, les daba consejos sobre la manera de interpretar los caracteres que representaban, se mostraba muy exigente respecto á los detalles de ejecución y á la perfección del conjunto, y se quejaba frecuentemente, al decir de Scudo, de que se acelerasen demasiado los tiempos y que la petulancia italiana les hiciese á veces alterar la gracia de las melodías. Poco satisfecho del grito de terror de *Zerlina* (cuyo papel desempeñaba la Bondini) en la escena del baile en la casa de D. Juan, Mozart, en uno de los ensayos, abandona su sitio y hace repetir la escena desde el célebre *minuetto*, ocultándose él detrás de un bastidor. Llegado el momento, se arroja sobre la desprevenida artista, que, aterrada con aquel ataque inesperado, lanza un grito agudísimo. *Así es como debe ser, así quiero yo el grito*, la dijo nuestro autor riéndose y satisfecho del buen éxito de su estratagema.

No fué éste el solo incidente que hubo en los ensayos. En la escena del cementerio, Mozart había instrumentado la armonía que acompaña á las terribles palabras del Comendador con sólo tres trombones. Uno de ellos daba siempre mal las notas, y Mozart se acercó á él para explicarle cómo debía tocar. El pobre hombre, que otro nombre no merece, miró como ataque á su honra aquella lección, y con aire nada suave le dijo: *Así no se toca el trombón, y no será de vos de quien yo lo aprenda.*—*Tenéis razón*, le dijo sonriendo Mozart: *guárdeme Dios de enseñaros lo que sabéis mejor que yo; pero dadme el papel y lo arreglaré de una manera más cómoda*, y en el acto reforzó la instrumentación de

aquel paso con tres oboes, tres clarinetes y tres bajos.

A todo esto llegaba el día del estreno. Pasó la víspera alegremente con unos amigos, uno de los cuales le hizo observar que aún no había escrito la obertura. Pareció inquietarse algo, y á media noche, cuando se retiró á su casa, se puso á escribirla, contando como auxiliares un vaso de ponche y á su mujer, que le contaba cuentos cuando, en vez de escribir notas, le veía dar cabezadas. La sinfonía estaba hecha al cabo de tres horas: prodigio grande de inventiva, según algunos escritores, pero no tanto para otros, incluso el veraz y cuidadoso historiógrafo del célebre maestro Oulibichieff, quien hace constar que Mozart, como Rossini, componía á todas horas, y al coger la pluma no hacía más que trasladar al papel lo que de antemano estaba pensado hasta en los más mínimos detalles. La sinfonía concluyó de copiarse á las siete de la noche del siguiente día (4 de Noviembre de 1787) y momentos antes de empezar la representación. Húmedas aún las hojas y sin ensayo previo, aquella orquesta modelo, dirigida por el inteligente Strobach, la ejecutaba con gran precisión, lo cual hacía decir sonriendo á su autor: *Algunas notas se han caído de los atriles; sin embargo, la obertura ha salido bien.*

La ópera, ejecutada con motivo de la ida á Praga de la Gran Duquesa de Toscana, y que tan inmenso éxito obtuvo, fué cantada por Bassi (*D. Juan*), Teresa Saporiti (*Doña Ana*), Caterina Micelli (*Doña Elvira*), Caterina Bondini (*Zerlina*), Antonio Baglioni (*D. Ottavio*), Felice Ponziani (*Leporello*) y Giuseppe Solli (*D. Pedro y Mazzezzo*). Los coros no tomaban parte más que en una pequeña exclamación, si hemos de creer á Bertrand, que dice haber visto la partitura original de esta obra, que posee M. Viardot.

Durante quince años, *Don Juan* fué la ópera favorita de las compañías de Praga y de Leipsick, durante cuyo tiempo fué traducida al bohemio. A pesar de esto, ya hemos visto el escaso éxito que alcanzó en Viena, y eso

que se le añadieron nada menos que cuatro piezas: el aria de Leporello, *ah, pietá signori miei*; la de Doña Elvira, *mi tradi quell'alma ingrata*; la de D. Octavio, *della sua pace*, y el dueto de Leporello y Zerlina, *per queste due manine*. En Berlín, donde se cantó por primera vez el 12 de Octubre de 1791, á excepción de los célebres críticos Reichard y Runzen, la obra pasó poco menos que inadvertida. Años después, el famoso empresario Barbaja quiso ponerla en escena en Nápoles; pero tuvo que renunciar ante la decidida oposición de aquellos *dilettanti*, uno de los cuales decía á Madame Viardot: *No nos gusta esa musiquilla*. En Roma se hizo parecida guerra al *Don Juan*, según cuenta Stendhal, quien refiere que cuando el ruido de esta obra maestra traspasó los Alpes (en 1814), los sinfonistas italianos, no sin un desdén anticipado hacia el *tedesco*, quisieron estudiarla; pero nada salía de aquel océano de notas que ennegrecían la partitura, y estaban á punto de desistir de su empresa, si algunos jóvenes romanos que encontraban bochornoso el que los italianos renunciaran á ejecutar aquella música por demasiado difícil, no les hubieran amenazado con retirarles la protección que les dispensaban. La ópera se ejecutó; ¿pero cómo? Al decir del escritor que hemos mencionado, jamás se vió conjunto más espantoso: los cantantes, ó no sabían, ó no podían interpretar aquella música, y la orquesta, por su parte, parecía dominada de una violencia y un furor tal, que obligaba á decir á algún chusco: *Gli accompagnamenti tedeschi, non sono guardia d'onore pel canto, ma gendarmi*.

Es singular: una ópera tan llena de melodías, no encontraba eco en los cantantes italianos, apegados á la sencillez puramente melódica de Paisiello y Pergolesse, y admira que una artista como la Grissi, la primera vez que ensayó el *Don Juan*, dijera: *Non capisco niente a questa maledetta musica*. Bien que Rubini, admirador ya por entonces de la inmortal creación que nos ocupa, la contestase: *Giulia, non parlar political*.

Ya hemos visto lo que sucedió en Alemania é Italia con el *Don Juan*; veamos ahora la suerte, ó mejor dicho, el calvario que recorrió en Francia. Por los años de 1802 una compañía alemana, dirigida por un tal Elmenreich, cantó en París la ópera en su lengua nativa. El éxito no debió ser grande, cuando á muy poco cesaron las representaciones. No mucho después, en 1805, dos poetas, Thuring y Baillot, y el pianista Kalkbrenner, se propusieron arreglarla y adaptarla á la escena francesa. El tal arreglo fué la profanación más sacrílega que pudo darse, hasta el punto de que Castil-Blaze, que en la materia era de conciencia ancha, en un arranque de santa y justa indignación, exclama: «Un solo trozo, uno solo, ¿lo oís bien? quedó en el lugar que su autor le había colocado: la obertura.» El duo de D. Juan y Doña Ana; la entrada del Comendador; el terceto de bajos, «único en la historia del Arte;» el aria *orsai chi l'onore*, y el sublime recitado que la precede, fueron totalmente suprimidos, y en el resto de la ópera, cambiadas las situaciones, las palabras y hasta la música, pues que Kalkbrenner osó intercalar algunos trozos de su composición. Baste, como muestra, que digamos á nuestros lectores que el famoso duo de D. Juan y Leporello en el cementerio se cantaba en una hostería, y que el terceto de las máscaras, «el encanto de los doctos,» como le llama Scudo, se convirtió, por obra y gracia de aquellos implacables verdugos, en un trío de alguaciles, con la siguiente letra, que exponemos á la vergüenza pública:

Courage, vigilance,
Adresse, defiance,
Que l'active prudence
Presside à nos desseins.

¡Y así se cantó el *Don Juan* por espacio de treinta noches, y los parisienses creyeron haberlo oído!!

Afortunadamente, seis años después se ejecutó la ópera

en el teatro Italiano tal cual Mozart la había escrito, y desde entonces ha figurado á la altura que merece, y en ella han obtenido triunfos sin cuento la Sontag, la Catalani, la Malibran, la Persiani y la Grissi, así como Lablache, Tamburini, Rubini, Mario y, sobre todos, García. «Hasta que éste hizo el *Don Juan*, dice uno de los críticos que con más acierto han escrito de esta ópera, los artistas italianos no ponían en relieve más que el lado brillante de la obra, dejando en la sombra el serio y fatal. García, que á su prodigiosa voz unía la sangre española y la fe religiosa de la leyenda de Tirso, supo dominar con la voz y con la espada la tormenta final, y dar á la escena del cementerio y del convidado de piedra todo lo que tiene de grandioso en lo fantástico y en lo irónico.»

Posteriormente, el *Don Juan* se cantó en el Odeon el 24 de Diciembre de 1827, adaptado á la escena francesa por Castil-Blaze, intercalando en el diálogo trozos de Molière en vez de los recitados, y, por último, en la entonces Academia Real de Música se estrenó un nuevo arreglo de A. H. Castil-Blaze y E. Deschamps, en cinco actos, el 10 de Marzo de 1834, cantado por Nourrit, Levasseur, Lafon, Derivis y Dabadie, y la Falcon, la Dorus y la Damoreau, dirigiendo la orquesta el inteligente Habeneck. Los pecados de D. Juan no estaban, por lo visto, bastante castigados, y en este nuevo arreglo se añadieron unos finales que no soñó Mozart. Se intercaló su *Ave verum* y el *Dies iræ* de la misa de *Requiem*, y, en fin, para que Nourrit pudiese cantar la ópera (en la que, según sus biógrafos, estaba inimitable), hubo que transportar muchas piezas que no sólo alteraban su carácter, sino que quitaban sonoridad á los instrumentos, perdiendo no poco la armonía al transformarse y trastrocarse un todo tan sabiamente combinado. Por último, en no pocos teatros, en la escena de la fiesta en casa de D. Juan se ha añadido un gran baile, compuesto de trozos de las sinfonías de Mozart, y en

otros al *recitativo sechi* con acompañamiento de clave y contrabajo, se ha sustituido un recitado obligado de orquesta, ya tomado del canto, ya de los trozos de música que le eran más cercanos.

En suma: todo el mundo se ha creído autorizado para poner su sacrílega mano sobre esta inmortal obra; y de todas las modificaciones, excepto una, ha salido malparada. Esta única excepción es, á nuestro juicio, la de haber suprimido después de la catástrofe de D. Juan una especie de moraleja que venían á cantar en *rondó* todos los demás personajes del drama, y en que venían á felicitarse con el público de que á aquél se lo hubieran llevado los demonios. Este trozo, que fué una condescendencia de Mozart al gusto de la época, cuyas gentes, por lo visto, no querían salir del teatro preocupadas con ideas lúgubres, es inútil y frío, después de las sublimes emociones que se han sufrido en la tremenda lucha de D. Juan y el Comendador y la terrible condenación de aquél.

Para concluir, diremos una particularidad del *Don Juan*, que debe enorgullecernos: Mozart, siempre original en todas sus obras, intercaló en su ópera y en la escena del convite un trozo de la *Cosa rara*, ópera que alcanzó gran éxito por entonces en Alemania, del valenciano Vicente Martín y Soler, que de modesto organista de Alicante concluyó sus días en San Petersburgo, lleno de honores, en 1810, después de haber escrito no pocas obras notables.

Por último, con el mismo nombre que la ópera que nos ocupa, escribieron las suyas Albertini, en Venecia, 1784; Vizencio Fabrici, Fano, 1788; Gazzaniga, en Luca, 1792, y nuestro compatriota Carnicer, en Barcelona, 1818. Como *le nom ne fait rien à la chose*, todas ellas han caído en eterno y merecido olvido.

España, como de costumbre, ha tardado en ver el *Don Juan* en la escena más que las demás naciones. La primera vez que aquí se oyó fué el 20 de Abril de 1864,

cantado por la Lagrange, Borghi-Mamo, Vander-Beek, y por Baragli, Rovere, Aldighieri, Bouché y Padovani. Ensayada con la precipitación y el abandono tradicionales en nuestro teatro, se cantó mal y se tocó peor; así fué que á la tercera representación desapareció de los carteles. No así en Mayo de 1867, en que, interpretada por la Penco, la Nantier-Didié y la Sonnieri, Tamberlick, Bonhée, Selva, Medini y Varboni, y dirigida con verdadero *amore* por el inolvidable Bonnetti, alcanzó merecida fama y se representó no pocas noches. Posteriormente se han hecho dos verdaderas *ejecuciones del Don Juan*: en la primera fué asistido (allá por Febrero de 1869) por la Lagrua, Sonnieri y Reboux, Baragli, Boccolini, Selva (inimitable en el papel de Leporello), Varboni y Becerra; en la segunda (en Diciembre del año 1872) por la Sass, Mantilla, Fité Goula, Stagno, Boccolini, Selva, Fiorini y Ordinas, sin que en una ni en otra diera *il cavaliere stremamente lixencioso*, como le calificaba Da Ponte, señales de arrepentimiento, á pesar de los crueles tormentos que se le dieron.

Tal es, en compendio, la historia y vicisitudes del mayor portento de la música dramática. Sus contemporáneos, con las cortas excepciones que hemos visto, le desconocieron; los autores de una obra que más tarde ha sido venero inagotable para empresarios y artistas, murieron pobres y olvidados. Mozart fué enterrado en la hoya común por no tener su familia con qué comprarle una sepultura; Da Ponte acabó sus días, viejo y miserable, en un hospital de Nueva York, y ha sido preciso que viniese una nueva generación que, haciéndoles la debida justicia, diese á sus nombres la fama inmortal que merecen.

Hemos dicho mal: hay en este universal aplauso que el nombre de Mozart recibe una excepción, que hoy más que nunca debe notarse. En el prólogo que escribió Wagner al frente de los argumentos de sus óperas, y en el cual no resplandece gran cosa que digamos la modes-

tia, leímos, no sin asombro, estas palabras, que no traducimos para que conserven toda la fuerza que en el original tienen: «*La musique de Mozart c'est le bruit d'une table royale qu'on sert et qu'on dessert à la fois.*»

¡Tapa! ¡¡tapa!! diremos nosotros con uno de los más populares personajes de D. Ramón de la Cruz.

(*Almanaque de la Ilustración*, 1876.)

las hermanas. En este no es la que sale mejor librada. La mayoría la constituyen los teatros de vanguardia desde el punto de vista del espectáculo público con preciosos en un acto el mismo precio que cuesta una tarde en lenguaje de república, hasta el que sólo amigos de emociones fuertes, cultivos de drama, caprichos, embellecimientos y otros experimentos como dice el Círculo Parlatario y la Asociación de los Teatros de España y América, que pues que aparece de un teatro que no se acordar-

XIII

REVISTA MUSICAL

Abono obliga.—*Poliuto* y el suicidio de Nourrit.—*La Favorita*, *Rigoletto* y *Aida*.—*El hidalguillo de Ronda*, del Sr. López Almagro.—*Las nueve de la noche*, del Sr. Fernández Caballero.—El Centenario de Miguel Angel y la conducta de Verdi.

A juzgar por el número de teatros que en el pasado mes han inaugurado su campaña, y la comezón que ha entrado á los vecinos de la coronada villa de acudir á ellos, de lo cual pueden dar fe y testimonio los libros de las respectivas contadurías, España goza de una paz y bienandanza envidiables: la guerra debe ser cuento inventado para asustarnos; los apuros del Tesoro, bromas del Ministro de Hacienda, y el va y viene de políticos de todas castas, murmuración de solteras desengañadas; en suma, mentira insigne y descomunal cuanto tienda á no considerar á Madrid un segundo paraíso, y á sus moradores los seres más felices, envidiables y, sobre todo, divertidos de la tierra.

Así cantan los hechos, y á ellos me atengo, dejando el averiguar el *quid* en qué consistan á estadistas y políticos, tanto porque tengo para mí que Dios no me ha llamado por ese camino, cuanto porque siempre he procurado evitar el promover conflictos de jurisdicción, y la mía no pasa aquí de los armónicos y pacíficos límites del *do-re-mi-fa-sol*.

Bien mirado, si á juzgar fuéramos tan sólo por el número de los templos en que se rinde culto á las consabi-

das hermanitas, Euterpe no es la que sale mejor librada. La mayoría la constituyen los teatros de verso, desde el que divierte al ilustrado público con piecitas en un acto al mismo precio que cuesta una barba (en lenguaje de rapistas), hasta el que solaza á los amigos de emociones fuertes, cultivando el drama espeluznante, emblemático, tétrico y espasmódico, como diría el Curioso Parlante, y la susodicha diosa tiene que contentarse con uno y medio, pues que, aparte de un tercero del que ni acordarnos queremos, en otro de ellos sólo faltan, para que aquélla reine en todo su esplendor, artistas que tengan voz, canten bien y declamen, por lo menos, regularmente.

En cuanto á la calidad, ya varía el asunto: la música es, á nuestro juicio, la que mejor librada sale, aun cuando para el caso no contemos más que con el Teatro Real. Verdad es que algo y aun algo pudiera decirse, y no hemos de callarlo cuando viniere á cuento, de algunos de los componentes de lo que en lenguaje de bastidores se llama cuadro de la compañía; del abandono de la escena, tradicional ya en el regio coliseo; de lo más ó menos, peor ó mejor ensayadas que allí se cantan las óperas; pero, aun dado todo esto, hay superioridad notoria respecto de los demás teatros, cuyo personal viene á ser, por lo común, un conjunto más ó menos abigarrado de nulidades ó, á lo más, de medianías, con uno ó dos cómicos regulares á la cabeza, y en donde es imposible que en la representación de las obras dramáticas haya el conjunto, la igualdad y la perfección artística que fuera de desear y que aún hemos alcanzado los que ya contamos más años de los que quisiéramos.

En suma: no hay un teatro de verso cuya compañía pueda llamarse buena en toda la extensión de la palabra; y el de la Ópera, aun cuando no todos los artistas que forman en primera línea merezcan el aditamento de *primissimo cartello* (tan vulgarizado y usado ya como el de «extraordinariamente aplaudida» á toda obra dramática que no ha sido sepultada bajo el peso de una tremenda

silba), el conjunto presenta más igualdad y cabe mayor esmero en la ejecución de las obras. Esto, que por sí es plausible, y el constante favor del público hacia el teatro en cuestión, son motivos para que la crítica á su vez tenga el derecho de ser algo más exigente y descontentadiza, puesto que, á nuestro juicio, para las empresas teatrales, tanto como nobleza, abono obliga.

* * *

Vestido de limpio, que harto lo necesitaba, abrió sus puertas el Teatro Real, y *Poliuto*, *La Favorita*, *Rigoletto* y *Aida* han sido las óperas que han figurado en sus carteles durante el pasado mes.

Poliuto, como siempre, ha sido ocasión de un triunfo más para Tamberlick.—Nadie como él ha sabido interpretar el entusiasmo y el ardor del neófito, ni decir con más verdad ni más calor la inspirada frase

Credo in Dio...

del magnífico sexteto del inmortal Donizzetti.—Lástima grande que, á excepción de Boccolini, los demás artistas no hayan hecho al celebrado tenor más que una regular compañía en la interpretación de tan bella ópera, incluso la Fossa, á quien el público manifiesta especial predilección que respeto, pero de la que, con sentimiento, no participo del todo.

Los merecidos aplausos que en la obra en cuestión obtiene Tamberlick, traen siempre á nuestra memoria el recuerdo de otro gran artista cuyo trágico fin está enlazado, como verán nuestros lectores, con el *spartito* que nos ocupa.

Nourrit, después de una larga carrera de triunfos y gloria en la ópera francesa, y donde su genio y claro talento habían inspirado la creación de no pocas obras

maestras que hoy admiramos, abandonó la escena, y tras largas vacilaciones que revelaban ya algún trastorno en su mente, emprendió un viaje por Italia. El estilo algún tanto afrancesado con que, á pesar de sus esfuerzos, cantaba las óperas italianas, y más que todo, la decadencia notable de su antes prodigiosa voz, hicieron que no fuera del todo afortunado en su peregrinación artística, viéndose, á causa de ello, presa de una terrible melancolía. Créfase perdido para el Arte, y á tal punto eran inútiles los esfuerzos que sus amigos hacían para disuadirle de tan fatal idea, que hasta los aplausos con que el público de Nápoles le acogía siempre, los miraba como insultos á su persona. En tal estado, buscaba con ansia la ocasión de desquitarse de las ofensas que su cerebro, ya hondamente perturbado, le hacía ver en cada muestra de aprecio que recibía. La lectura del *Polyeucte*, de Corneille, le inspiró la idea de una ópera, viendo en ella su tabla de salvación. Comunicó el pensamiento al poeta Cammarano y á Donizzetti, y fuese la sublimidad del asunto, ó el deseo de aquietar el ánimo de su contristado amigo, ó tal vez ambas cosas, pusieron uno y otro á trabajar con fe y entusiasmo en la composición del *Poliuto*. ¡Tarea inútil por el pronto! La censura napolitana prohibió la ópera, y Nourrit no pudo soportar este revés: su razón se extravió por completo, y á muy poco su desgraciada esposa sufría el dolor horrible de ser la primera en ver los mutilados restos del artista, que, en un acceso de demencia, se había suicidado, arrojándose del alto de la terraza del hotel Barbaja que habitaba.

La Favorita, en la que tanto brillaron en el escenario del regio coliseo Mario, Giulini y, si mal no recordamos, el mismo Tamberlick, ha sido la ópera con que este año se ha presentado al público el tenor Stagno. Cabe evitar comparaciones, porque no sin razón se ha dicho que son odiosas; pero no es posible borrar recuerdos, y éstos no han sido, en nuestro concepto, favorables á dicho artista. A mayor abundamiento, la timidez ó frialdad

dad con que, aparte del primer acto, cantó la ópera, y una inoportunísima innovación (libertad siempre censurable aun á los más grandes artistas) que se permitió hacer en la bellísima romanza del acto cuarto, que se despegaba por completo de la situación y del carácter de la melodía, hicieron que el público, que á su salida lo recibió con grande aplauso, se mostrase luego un tanto reservado y frío.

La Sra. Pozzoni es una verdadera artista y tiene una gran voz. De desear es, sin embargo, que se aparte del camino emprendido en la ópera que nos ocupa, el cual no creemos ha de favorecerla gran cosa. Es éste el de cantar casi siempre fuerte, sea por el deseo de mostrar en toda su plenitud las grandes facultades vocales que posee, ó tal vez, y á esto nos inclinamos, el que su garganta no sea tan obediente cual ella misma quisiera, resultando un todo que, por la natural falta de matices, se hace al cabo monótono.

Tampoco el barítono Boccolini fué afortunado en la interpretación del *spartitto* de Donizzetti, debiéndolo también á las libertades que se tomó en el aria de salida y á la *fermata* de dudoso gusto con que terminó el *andante*.

Desquitóse de los pocos aplausos que recibió en *La Favorita*, con el *Rigoletto*, y nuestros lectores nos perdonarán que hagamos por hoy caso omiso de los demás artistas que cantaron esta ópera, en espera de mejor ocasión en que poder apreciar su mayor ó menor mérito.

Aida, por último, ha sido la ópera que mejores resultados prácticos ha dado á la empresa. Poco ó nada hemos variado del juicio que de esta partitura emitimos hace ya algún tiempo en la *Revista*: el público, por lo visto, no ha opinado lo mismo, y *pues lo paga, es justo...* que el empresario le haga saborear la última elucubración dramática de Verdi.

A imitación de los antiguos heraldos, bien podríamos decir, al hablar del teatro de Jovellanos: «la zarzuela por Murcia,» pues que la música de las dos obras nuevas que allí se han puesto en escena han sido obra, en su mayor parte, de dos hijos de la ribera del Tader.

El hidalguillo de Ronda, ó séase el compendio abreviado (y harto adulterado, por querer abarcar mucho en poco espacio) de la elevación, privanza y caída del famoso valido D. Fernando de Valenzuela, ha dado ocasión al Sr. López Almagro para hacer sus primeras armas en el género lírico-dramático. De desear fuera que quien muestra la *vis cómica* que revela el coro con que termina el primer acto, y el sentimiento dramático de que está impregnada toda la escena de la excomunión del tercero, trate de ser más original en sus melodías y de dar á éstas mayor desarrollo, sin cortarlas bruscamente, cual sucede en la zarzuela en cuestión, sino haciéndolas sucederse con el conveniente enlace y cohesión, á fin de dar aquella unidad en la variedad tan recomendada por los preceptistas.

De todas maneras, el Sr. Almagro es, por lo menos, una esperanza, y excusado es decir el buen deseo que nos anima de que prosiga con honra y provecho la carrera que ha emprendido con una buena suerte que no todos alcanzan.

Con una letra que, al decir de un diario satírico, ni con sangre entra, han escrito los Sres. Fernández Caballero y Casares la preciosa música de la zarzuela *Las nueve de la noche*. Corrección, originalidad relativamente bastante y, sobre todo, una magistral instrumentación: he aquí las cualidades que más resaltan en dicha obra. ¡Lástima grande que no podamos decir otro tanto de la *verdad* que, á no dudar, habrá recomendado más de una vez al Sr. Fernández Caballero su sabio maestro Eslava! Ya en otro lugar hemos dicho, y repetiremos aquí, que el lenguaje musical que los maestros en cuestión han puesto en boca de los personajes de *Las nueve*

de la noche, supone espléndidos salones, damas lujosamente ataviadas, y galantes y caballerescos cortesanos, no un pueblecillo de Aragón, humildes labradores y unos soldados cuya educación y cuya vida de campaña se avienen mal con frases atildadas y delicados conceptos.

Aparte de este lunar, del que sólo se ve libre la jota con que puede decirse comienza el acto segundo, y que es obra maestra en su género, la partitura de que nos ocupamos es de reconocida importancia, y merecidísimos los aplausos con que ha sido acogida.

* * *

Italia, como saben nuestros lectores, ha celebrado con inusitada pompa el Centenario de Miguel Angel, y Florencia ha dado albergue durante algunos días en sus espléndidos palacios á las más renombradas celebridades artísticas de nuestros días que allí han acudido á tributar el homenaje de su admiración y entusiasmo hacia el gran coloso del Arte, el gran pintor del *Juicio final*.

Sólo un compatriota del *vecchio Buonarotti* no ha querido tomar parte en este tributo rendido al genio, y ni el sentimiento de nacionalidad, ni el amor á las Bellas Artes, ni siquiera el deseo de corresponder á la galante invitación del Comité florentino, han sido bastantes para arrancarle del *dolce far niente* á que se hallaba entregado en sus tierras de Busseto, ó despertarle de las abstracciones filosófico-musicales á que, á juzgar por las últimas muestras, se halla entregado hace tiempo. Este hombre ha sido el autor de *La Traviata*, y he aquí las donosas razones en que se ha fundado: «Si yo aceptase, dice en su carta publicada por el periódico *La Nazione*, tendría luego que ir á Ferrara por Ariosto, á Padua por Petrarca, á Bergamo por Donizzetti y Simón Mayer, y así á otros muchos países.»

Creemos excusado todo comentario, pues que, bien mirado, puede decirse con ciertos sabidos versos:

Esto, Inés, ello se alaba;
No es menester alaballo,

y, sin embargo, no podemos resistir á la tentación de recordar á nuestros lectores que ese mismo Verdi que tantas molestias prevé y siente para su individuo cuando de la fama ajena se trata, no ha dado paz á la mano ni excusado fatigas en busca de aplausos y ovaciones, con todas sus justas y naturales consecuencias (usando de una frase harto conocida), en tiempos tan materializados como los que vivimos, cuando ha sido en provecho propio. Así le hemos visto andar, no el corto trayecto de Busseto á Florencia, sino á San Petersburgo á estrenar la *Fuerza del destino*, correr á Madrid con el propio objeto, marchar á París á dirigir los ensayos de las *Visperas sicilianas*, y emprender no há mucho una peregrinación de Milán á París y de allí á Londres con su indigesta *Misa de Requiem* bajo el brazo.

Dice el diario de donde tomamos la noticia, que «tal vez, pensando que cada hombre ilustre de los que viven es heredero en algo de los que le precedieron, y que por esto aquél que llega á tener gran fama debe considerarse obligado á rendir homenaje á los que llenaron el mundo con el brillo de su nombre, el Comité florentino quiso procurar á Verdi el medio de pagar solemnemente su deuda, honrándose á sí propio al honrar á Miguel Angel.»

Verdi, por lo que nuestros lectores han visto, no ha opinado así. Tanto peor para él. La Italia actual ha acogido como se merecía tan presuntuosa negativa; la posteridad de temer es no pueda tomar la revancha, porque si sólo celebra y conmemora los hombres de la altura de aquéllos que el maestro italiano menciona en su

famosa epístola, el autor de la *Fuerza del destino*, del *Don Carlos* y de la *Misa de Requiem*, no tendrá centenario.

(*Revista Europea*, tomo IV, núm. 90, del 14 Noviembre 1875.)

XIV

RIENZI

(ópera trágica, letra y música de R. Wagner)

Causas que al lector no importan, ni yo estoy en ánimo de contar, me han tenido de algún tiempo acá reducido al silencio. En ello habemos ganado ambos: él ahorrando gasto de paciencia con no leer mis mal perjeñados renglones, y yo excusándome más de un dolor de cabeza con no escribirlos, y de traerme, por ende, las iras de alguno ó algunos á quienes mis verdades hubiesen parecido demasiado amargas. Confieso, por otra parte, y perdónese me en gracia de la sinceridad, que no me desagradaba del todo este *dolce far niente* literario, y que tuve más de una tentación de darle prórroga, si las indirectas de los que dirigen *El Cronista*, por un lado, y del otro ciertos escarabajeos de mi conciencia, no me hubiesen decidido á enristrar de nuevo la péñola, como diría un poeta novel.

Bueno es advertir, y vaya esto como circunstancia atenuante, que tampoco ha habido gran cosa de qué hablar (en el campo lírico-dramático, se entiende) en el tiempo que ha durado mi eclipse y hasta los presentes días; y cuenta que al decir esto no me refiero única y exclusivamente al teatro de la Zarzuela, el cual, por extrañas coincidencias que sería ocioso referir, ha sido el único que hasta ahora ha dado materia para mis artículos en este periódico, siendo causa, por cierto, de que me asal-

tasen no pocos temores de que se me tuviera por *especialista* en el género, y con derecho, por tanto, á ocupar un lugar en la lista de los *idem*, entre el destructor de la tenia y el hábil químico que devolvió la color perdida al rostro de la Marquesa de Brehan: mi proposición es más absoluta, y, recordando cierta fabulilla que aprendí de joven, diré que *á todos mis advertencias tocan*.

Cierto y muy cierto es que no han faltado óperas para toda clase de gustos y paladares en el regio coliseo; pero, bien mirado, ¿han podido considerarse como novedades musicales, que de esto y no más me ofrecí yo á dar cuenta? Paréceme que no, y téngase presente que nada más lejos de mi ánimo que la ridícula pretensión de que en el primero de nuestros teatros líricos hubiese estrenos á cada paso, lo cual no creo fuese hacedero ni posible; pero sí lo sería, á mi juicio, y con gran contento de los amantes del divino Arte, el que por el esmero y cuidado en la ejecución de las obras y la manera de ponerse en escena, cada partitura que allí se cantase fuera una novedad, ó, valiéndome de una frase muy al uso, una solemnidad musical. Si esto sucede ó no, queda al juicio del pío lector; yo, mientras él pronuncia su inapelable fallo, quedome averiguando el por qué de la supresión *ab irato* que allí se comete de un acto entero del *Guillermo Tell* y otro de *Los Hugonotes*; la causa recóndita de las mutilaciones que sufre la admirable ópera del maestro berlinés, y que van cada año tan en aumento, que me van entrando no pocos temores de que llegue algún día á anunciarse un *triple extracto* de ella, en competencia con las quintas esencias de Violet ó de Atkinson, y algunas otras cosillas más que *capítulo aparte merecen*, y de que hoy hago caso omiso en atención á la solemnidad del día, como si dijéramos.

Es, pues, el caso que allá por los años de 1813 nació en Leipsick un muchacho de tanto talento como arrogancia, según lo que luego se ha visto, el cual, por azares de la fortuna que no hay para qué referir, empezó á dedicarse á la pintura, que pronto trocó por el estudio del piano, y que á muy luego abandonó para entregarse tan de lleno á la poesía del género fuerte, que á los once años, al decir de sus biógrafos, escribió ya una tragedia en la que no morían en la escena durante los cuatro primeros actos, de los cinco de que constaba, nada más que 42 personajes. Y cádate aquí que cuando Melpómene creía contar con un fervoroso adepto, éste oye una sinfonía de Beethoven que le produce el efecto patológico más extraño que pueden figurarse nuestros lectores, y de que, á buen seguro, registrarán pocos ejemplos los anales de la Medicina. *Aquella noche, dice el mismo interesado, tuve un acceso de fiebre, caí malo, y al restablecerme me volví músico.* Bien es verdad que la cosa no era para menos, si, como dice uno de los más encomiásticos biógrafos del sujeto en cuestión, el autor de la *Sinfonía Pastoral* «le había descubierto de un golpe el mundo de las energías primordiales,» cosa que, aun cuando mis lectores no lo entiendan ni yo tampoco, debe de ser de gran transcendencia.

Esa especie de mundo nuevo no le quitó por el pronto las reminiscencias del antiguo, y así se le vió copiar en su primera ópera, *Las hadas*, el estilo de Weber, y en la que luego escribió, *La novicia de Palermo*, el de Auber; bien es verdad que por entonces aún le gustaban, según nos cuentan, la *Mutta*, del susodicho autor; el *Joseph*, de Mehul, y la *Vestale*, de Spontini, y todavía ni la música de Mozart debía parecerle la más á propósito para *facilitar la buena digestión* de los asistentes á un banquete real, según dijo más tarde en un prefacio célebre, en el que la modestia brilla por su ausencia, ni había hecho el descubrimiento de la *gran armonía de la floresta*, verdadero *quid* de la ciencia armónica.

Bajo la misma influencia (de la que dicen se ha dolido después) escribió también en Riga el libro y música del *Rienzi*, tomado aquél de la conocida novela de Bulwer, y ésta de los autores italianos y franceses, cuyas obras y género ha tratado después con poca caridad.

Como no es nuestro ánimo hacer una biografía de Wagner, los lectores de *El Cronista* nos dispensarán el que aquí hagamos punto, para ocuparnos tan sólo del *Rienzi*, que ha sido el acontecimiento teatral de estos días, y cuya primera representación, dicho sea de paso, ha dado la empresa como función extraordinaria, llevada, á mi juicio, del piadoso fin de evitar envidias y rencillas entre los abonados, y no por otros móviles que gentes malévolas y murmuradoras hayan podido pensar.

Rechazada la partitura del *Rienzi* por L. Pillet, director del gran teatro de la Ópera de París; fracasado el proyecto de hacerla oír en el teatro del Renacimiento de la misma capital, por quiebra de la empresa, permaneció largo tiempo en la cartera de Wagner, hasta que en 1842 se estrenó en el teatro de Dresde con estrepitoso éxito, valiendo á su autor gran celebridad y la plaza de Maestro de capilla del Rey de Sajonia.

Inútil y ocioso sería repetir aquí el argumento de la ópera, de que ya tienen conocimiento nuestros lectores. Es un drama eminentemente político y abundante en situaciones que revelan la mano que trazó la tragedia terrorífico-epidémica que antes hemos mencionado. Dos proclamaciones, dos motines, dos traiciones, una procesión, una maldición, un entierro, una excomuni6n, y, por último, un incendio con su indispensable derrumbamiento de edificio, parécenos que no son pocas ni pequeñas cosas para propinadas y, lo que es peor, tomadas en una sola dosis; todo lo cual, y sin duda para hacer *más fácil su digestión* (como tal vez diría Wagner si se tratase de otro que no fuera él), va acompañado del poderoso estimulante de un ruido atronador y un tumulto instrumental que no parece sino que los amotina-

dos son los músicos de la orquesta y no el pueblo romano que aparece en la escena.

Ni la estrecha vivienda que en este periódico nos dan, ni el tiempo de que disponemos, son elementos para hacer una reseña detallada de la ópera en cuestión, aparte de que siempre es bueno no abusar de la santa virtud de la paciencia, y algún gasto de ella habrá hecho ya el que haya tenido la *idem* de leer lo hasta aquí escrito; por eso nos limitaremos á hacer notar los puntos más culminantes de la primera partitura célebre del que, á semejanza de cierto conocido industrial, podría titularse á sí propio «el regenerador de la música.»

*
**

La obertura de *Rienzi* es harto conocida, y punto menos que ocioso sería que nos detuviésemos en hablar de ella. Conste, sin embargo, que merece nuestro más entusiasta aplauso, el *andante* (tema de la plegaria del quinto acto), digno de la pluma de Meyerbeer, cuyo estilo trae *in continenti* á la memoria, y que el *allegro* nos parece trivial, por más que esté revestido con el brillante ropaje de una magistral instrumentación. *S'alza il sipario*, y el coro con que la ópera comienza tiene animación, verdad, y revela desde luego la mano de un profundo maestro en los intrincados ramos de la composición; altamente dramático el recitado que sigue de *Rienzi* acriminando la censurable conducta de los *Colonnas* y *Orsinis*, prepara el ánimo para oír el aria que el mismo canta:

Ma del bronzo il primo suon,

de sabor completamente italiano, y que, si no vulgar y trivial, como le califican algunos wagneristas del último figurín, tiene, sin embargo, una originalidad relativa.

En cuanto al resto del acto, poco ó nada hay que decir, salvo el lamentar la falta de originalidad de la música con que Wagner ha revestido el motín cuando el pueblo aclama á Rienzi como su salvador.

El acto segundo empieza por la página más bella de la partitura: el canto de los mensajeros de paz,

Cantiamo dolci canti,

verdaderamente inspirado y lleno de encanto y gracia; á él sigue una graciosa canción acompañada por los instrumentos de madera, que recuerda y no poco la música del autor de *Los Hugonotes*, á quien Wagner por entonces tomó, á no dudar, más de una vez por modelo.

Hasta aquí (y en este acto se entiende) reinaba la calma; pero á muy poco comienza á rugir la tempestad vocal é instrumental, que no se acalla sino cuando cae el telón, que, entre paréntesis, lo hace entre merecidísimos y atronadores aplausos, tributados, sobre todo, al *adagio* del concertante final,

Uno spirto ardente e pio,

página admirable, de grandioso efecto, altamente dramática y escrita de mano maestra.

La tempestad que ya rugía desde mediados del acto anterior toma proporciones colosales en el tercero y cuarto, en términos que, según un docto crítico, «el fastidio va ganando al espectador como una marea que sube, y produciendo en él, no el aburrimiento que hace dormir, sino el que impacienta y enerva.» Y así es, en efecto: de tal modo, que ni una corta marcha fúnebre, ni el himno

Santo spirito,

ni la escena de la excomuni6n, que si quedase parte sana en el oído serían apreciados y justamente aplaudidos,

apenas si se descubren en medio de aquel estruendo y gritería.

En cuanto al acto quinto, sería soberana injusticia no dar á Wagner un entusiasta aplauso por la plegaria de *Rienzi* (cuyo tema es el motivo del *andante* de la sinfonía, como ya hemos dicho): sentimiento, verdad, inspiración, todo lo reúne: lástima grande que la consabida tempestad instrumental, que á seguida vuelve á desencadenarse y que concluye con la ópera, borre la grata y profunda impresión que aquélla produce.

* * *

La obra de Wagner, ni merece los exagerados elogios de los que, aunque pocos, han querido elevarla por las nubes, ni las acerbas críticas de los que la han deprimido sin piedad y tratado con desprecio. Las páginas de la partitura en cuestión revelan á cada paso grandísimo talento y profundo saber en quien las ha escrito; en cambio, nótese en ellas, salvas las excepciones que hemos apuntado, que la inspiración no está en armonía con aquellas cualidades, y el afán de suplir este don divino (afán que más tarde condujo á Wagner á erigirse en profeta y maestro de la música del porvenir) le lleva á veces á procedimientos extraños, á cambios bruscos de tonalidad, y, por último, á torturar la conclusión de las frases, temeroso de caer en lo vulgar ó pueril. En cambio, el autor de *Rienzi* posee un maravilloso instinto de la sonoridad, y es maestro habilísimo en producirla tal y como quiere; lo malo es, sin embargo, que aspira tan á menudo á emocionar fuertemente, que llegan momentos que no hay en el auditorio nervios que lo sufran ni oídos que lo resistan. La obra en cuestión está, á no dudar, escrita bajo la influencia del género francés é italiano, y mirada en conjunto es desigual. Sea por su mérito intrínseco, sea porque luego la atención se fatiga y

el oído se ensordece, creemos que los dos primeros actos son infinitamente superiores á los restantes.

De la ejecución poco diremos.—Tamberlick es el grande artista de siempre: declama como pocos, canta con admirable pureza y corrección la plegaria del acto quinto, y arranca justos y merecidos aplausos. No menos digna de ellos es la Sra. Pozzoni, por cuya laringe tememos si continúa cantando mucho esta ópera; la Sra. Spaak prueba buen deseo, pero tiene pocas ocasiones donde lucirse; los demás cumplen bien. Los coros hacen cuanto pueden, pero no es mucho, y ciertamente no por culpa suya: el *Rienzi* exige grandes masas corales, y la del regio coliseo, aun de ordinario exigua, es para la ópera de Wagner del todo insuficiente, resultando un desequilibrio entre la orquesta y las voces de malísimo efecto.

La escena decorosamente servida, y la decoración del tercer acto digna del aplauso con que el público la recibió.

* * *

Tiempo es ya que terminemos. Tal vez al lector habrá chocado que á un maestro cuyo talento y saber son innegables; que ha adquirido gran fama, sobre todo en Alemania, y hecho numerosos prosélitos con sus teorías, y cuya ópera por punto general elogiamos, le hayamos tratado en el comienzo de este artículo, si no irrespetuosamente, al menos con cierta familiaridad. La explicación es sencilla: admiramos el talento de Wagner, envidiamos su gran saber; pero ni podemos conformarnos con gran parte de las teorías que, con posterioridad al *Rienzi*, ha proclamado, ni llevar en paciencia sus aspiraciones á convertirse en una especie de Lutero de la música, falseando para ello la historia del Arte y tratando á la mayor parte de sus eminencias con incalificable desprecio, como si con ello se añadiese un punto más á su reputación.

Al crítico, al reformista, van nuestros ataques más ó menos directos; al compositor del *Rienzi* nuestros elogios. Por lo demás, sabido es que esta ópera no pertenece á lo que se ha dado en llamar música del porvenir, y no hay wagnerista, por tibio que sea ó poco iniciado en los misterios de ella, que no declare *urbi et orbi* que dicha partitura es, ó un sacrificio, ó un resto de añejas preocupaciones; lo nuevo, lo verdaderamente transcendental, la música psicológica por esencia, son otros López, de los que sólo se ven en aquélla pequeñísimas vislumbres. *El Buque Fantasma* ya entra en el nuevo credo; mucho más *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Los maestros cantores de Nuremberg*; pero la cúspide de esta atrevida reforma, lo piramidal, lo que ya de antemano tiene poseídos de *delirium tremens* á los sectarios de Wagner, es la tetralogía de *Los Nibelungen*, que se ha de cantar en el próximo mes de Julio en Bayreuth y en un teatro construído *ad hoc*. La tal tetralogía durará cuatro noches. Dado lo que las óperas nuevas tardan, por lo común, en traspasar el Pirineo, podemos estar por ahora tranquilos; pero si con el tiempo llegase á venir por aquí, ¡Dios vos asista!

(*El Cronista*, 10 Febrero 1876.)

XV

CARTA MUSICAL

Sr. Director de EL CRONISTA.

○ Mi querido amigo: Rompo el silencio á que de algún tiempo á esta parte me veo *a fortiori* reducido, no sólo por corresponder á su justa y natural demanda (y esto sólo bastaba y sobraba para ello), sino también porque formando (con dolor sea dicho) parte de la cofradía de los más vulgares mortales, no me encuentro exceptuado de aquellos naturales efectos que á la *abundantia cordis* señalaba no sé quién ni cuándo, ni al caso importa mucho evacuar la cita, hace ya unos cuantos siglos. Pianista de cuarta fila en mis juveniles tiempos, no me quedan ya hoy más que una afición bien puesta, eso sí, al bello arte de la música, y el derecho de criticar todo aquello que no me gusta, que es, como si dijéramos, una jubilación honrosa con uso de uniforme, dando rienda suelta al genio gruñón y atrabiliario con que, al decir de ciertas gentes mal informadas, me dotó naturaleza cuando me echó á rodar por este pícaro mundo. Hasta qué punto haya hecho yo uso de este derecho individual é inalienable, no lo sé; pero sí diré á usted que algunos compases de silencio llevo contados en este mundo al ver tratar de eminencias á artistas de menos que mediano talento, y calificar de solemnidades musicales á lo que tan lejos estaba de ser solemne como casi musical, y que hoy, que sólo cabe elogiar con entera y perfecta justicia, desculgo con verdadero placer mis empolvados trastos de

escribir, y me preparo á emborronar unas cuantas cuartillas para unir mi sincero y entusiasta aplauso al que el mundo músico madrileño ha tributado las noches pasadas á tres verdaderos artistas: Planté, Monasterio y Servais.

Recuerdo, amigo mío, que, siendo yo muy joven, vino á la coronada villa el célebre Listz; y aun cuando de ello han pasado ya unos cuantos lustros, no se me ha borrado la impresión que me produjo. Presentóse en la escena del antiguo teatro del Circo, con todo el aspecto de un ferviente y melencólico sectario del romanticismo, por entonces, como usted sabe, muy en boga; tiró con orgulloso desdén los guantes á un pobre criado que para el caso le seguía; echó en seguida á rodar con estrépito dos inofensivos candeleros que había puestos sobre el piano, y después de descomponerse un poco más las greñas, empezó á tocar maravillas de ejecución, pero acompañadas de una *mise en scene* y de una gimnasia corporal indignas de su innegable valer. Pasaron años, y cuando el célebre y malaventurado Goría tuvo la mala idea de visitarnos, no puedo explicar á usted el extraño efecto que también me causó el ver inundado su rostro de copiosísimo sudor, y todo su individuo presa de languidez y extremo cansancio, al concluir de tocar trozos musicales cuya buena y esmerada ejecución no era, que digamos, obra de Titanes ni mucho menos. Estos y otros casos que, en obsequio á la brevedad, omito, y que tienen su nombre, que yo no quiero dar, pero á lo cual me declaro refractario en absoluto, han producido en mí cierta escama cuando de concertistas se trata; y ¿para qué negarlo? ni la fama que de tiempos atrás goza Planté, ni el nombre de Servais, tan ilustre en la dinastía de los *violoncellistas*, les ponía á cubierto de mi natural y hasta cierto punto justa prevención. Calcule usted, pues, el gusto con que vería aparecer á los susodichos artistas en las tablas del teatro Español, al uno con elegantes y distinguidas maneras y no afectada modestia, y al otro con

la flemática tranquilidad de un flamenco de pura raza. De cómo lo hicieron, ya ha dado usted cuenta en breves líneas á los lectores de su periódico; mas como quiera que esto parece no le basta, y desea relación más *in extenso*, allá va, según mi pobre, pero leal, saber y entender.

Un discreto crítico de allende los Pirineos consagró hace algunos años un artículo á la numerosa falanje de pianistas, haciendo de ellos una clasificación tan curiosa como atinada. Distingue el escritor á que aludo el pianista compositor, el pianista que no compone, el pianista sin dedos, el maestro que ejecuta (en la musical 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 encontrar un *virtuoso*, verdadero compositor, se fija en aquéllos que, reconociendo que la naturaleza no les había dado el don creador, se entregan en dedos y alma al servicio, no de un compositor y de una escuela, sino al de todos los compositores de todas las escuelas, y cuyas obras merecen ser oídas. Sin los pianistas de esta categoría, dice, las obras de los maestros morirían con ellos, al paso que su estudio hace á los pianistas de esta clase más aptos para comprender y apreciar las bellezas del Arte, y su corazón, bien servido por sus dedos, está siempre preparado á recibir las impresiones del sentimiento musical y á traducirlas. No parece sino que para hacer este cuadro tuvo presente, el escritor que copio, á Planté: tan perfecto y acabado encuentro el parecido.

Planté, en efecto, no es compositor, que yo sepa al menos, ni presumo que á tal nombre aspire, cuando no ha ejecutado ninguna obra suya en los dos conciertos que ha dado, excepción hecha de la discreta y elegante transcripción del *minuetto* de Bocherini, en el cual claro se está que lo principal es de éste tan insigne como malaventurado maestro, y lo accesorio de aquél. En cambio, el pianista que nos ocupa, sin acudir jamás 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 resaltar las bellezas de que están sus obras esmaltadas, con una delicadeza inmejorable y una corrección desesperante para el que poco ó mucho conozca el mecanismo del piano. Así le ha oído usted tocar tan bien la encantadora y original música del poeta sublime 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*, como las fantásticas obras de Weber, y hacer sentir la melancolía de que están impregnados el concierto y las romanzas, sin palabras, de Mendelssohn, ó vencer con maestría incomparable las diabólicas dificultades de la *Rapsodie hongroise*, y sobre todo de la *Melodie hongroise*, verdadero prodigio de ejecución, y que confieso á usted que, aun concediendo todos los años de estudio que se quieran á los pianistas que deseen acometer la obra de tratar de dominarla, y hasta el punto que Planté lo hace, bien puede aplicárseles, sin temor de equivocarse, aquello de *pauci vero electi*, porque pocos, poquísimos serán los que lo consigan.

En suma, amigo Luis: Planté es un pianista de una ejecución admirable, de corrección y pureza inimitables; conocedor del mecanismo del piano como pocos, le arranca sonidos y timbres á que no estamos acostumbrados el común de los mortales; su mano izquierda iguala y supera á la derecha, y domina y arrolla las dificultades como ninguno.

¿Entonces, me dirá usted, Planté es un artista perfecto en toda la extensión de la palabra? Algo le falta, á mis ojos, para serlo, y ese algo es un alma y un corazón 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, la completa y estricta observancia de las leyes del buen gusto; nunca esos arranques que en un momento dado nacen del sentimiento que domina

el alma y que són superiores á todos los preceptos de la estética y á todas las reglas de los maestros. Decía Sebastián Bach en un prefacio que escribió, creo, á sus estudios de clave: «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, aunque esto sea imitar algo á Fr. Gerundio en su famoso sermón, creo lo propio que el célebre maestro de Eisenach; y aun á riesgo de merecer el anatema de aquellos clásicos que entienden por respeto á los autores tocar sus obras con severa y escrupulosa rigidez (como si la música de Beethoven, la de Mozart y la del mismo Haydn no estuvieran llenas de pasión y sentimiento), diré á usted 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 la manera de cantar corazón y alma, yo no vacilo: dejo al primero que haga las delicias de los apasionados de la gimnasia del piano, y acepto el segundo, perdonándole todos los *lapsus* y faltas ortográficas que cometa.

En suma, y volviendo á nuestro asunto: á tener un poco más de corazón y de sentimiento, Planté sería á mis ojos el bello ideal del pianista.

En cuanto al mecanismo del *violoncello*, sólo por referencia puedo hablar, y sólo sé que mis oídos me han enseñado, por larga y dolorosa experiencia, que cuando no se domina bien es un instrumento ingrato como pocos. Servais hace de él lo que realmente es, un instrumento gratisimo, en el cual hace maravillas de ejecución, arrancándole sonidos de admirable dulzura. Digno heredero de las tradiciones de su padre, á quien en su tiempo se le llamaba el rey de los *violoncellistas*, tocó en los dos conciertos que han dado ocasión á esta carta con

notable maestría el conocido *trío* de Mendelssohn, el *adagio* y *polonesa* de Chopin y varias *fantasías*, verdaderos *tours de force*, pero de patrón ya un poco anticuado, á mi pobre juicio.

El orden de los factores no altera el producto, y el que por un exceso de galantería haya dejado para el último lugar hacer mención de un artista honra y orgullo de su patria, no es que á mis ojos no aparezca, por lo menos, al nivel de los dos que he mencionado ya: puede usted suponer que me refiero á nuestro célebre compatriota Monasterio. Así opinó también el público, saludándole á su salida con una ruidosa y espontánea salva de aplausos, y tributándole, al terminar su tierna elegía *Adiós á la Alhambra*, una tan merecida como entusiasta ovación.

Monasterio goza de justa fama en el mundo músico: oído y admirado ha sido de todo el que tiene más ó menos afición al bello Arte, para que yo vaya á emitir un juicio que en la conciencia de todos está. Únicamente diré á usted que yo no veo en él al violinista que se hace admirar sólo por la ligereza de sus dedos; veo al artista inspirado que traduce lo que su apasionado corazón siente, en un estilo severo y conmovedor. En una palabra: aquel algo que á Planté le falta hasta cierto punto, Monasterio lo posee en grado heróico. Usted les oyó la noche pasada tocar el *andante* y las dos primeras variaciones de la gran sonata en *la*, de Beethoven, y dígame con franqueza por quién quedó el campo en aquella lucha de colosos.

Y aquí hago punto.

Ignoro si usted y los lectores de su periódico opinarán lo propio respecto á los tres maestros que me han dado ocasión de escribir á usted esta carta, ó si nos encontraremos en divergencia. Si esto último sucede, me consuela el que en lo poco que de crítica he escrito, jamás he pretendido, ni había para qué, imponer mi opinión, ni autoridad tengo para ello; antes al contrario,

he tenido siempre como norma aquellos versos de Metastasio:

*Parlo, ma non dimando
Se approvi y detti miei.*

Me pidió usted mi parecer, y allá va, como dicen los letrados, según mi leal saber y entender.

(*El Cronista*, 15 Mayo 1877.)

XVI

NECROLOGIA DE ESLAVA

Pocas horas hace, un modesto y humilde cortejo fúnebre cruzaba lenta y silenciosamente las calles de Madrid: al pasar por la Escuela Nacional de Música, los profesores de ella, rindiendo un justo tributo de admiración y respeto, colocaban sobre el féretro una corona, y al llegar al cementerio, los discípulos del eminente Eslava nos disputábamos, con el llanto en los ojos, la triste honra de llevar sobre nuestros hombros hasta la sepultura el ataúd que encerraba los restos del maestro querido y respetado, del amigo fiel y cariñoso, de una de las más grandes glorias nacionales en el presente siglo.

No son éstos momentos para dar á conocer extensamente al hombre y al artista; más tiempo se necesita para ello, y, sobre todo, una tranquilidad de espíritu de que en absoluto carecemos ahora. Sirvan sólo los siguientes apuntes, escritos á vuelapluma, para dar á conocer, aunque en bosquejo, la vida del hombre cuya pérdida lloramos, y con nosotros cuantos aman la verdad, respetan el saber y sienten entusiasmo por el divino Arte á que Eslava consagró toda su existencia.

Terminadas las horas de coro de la Catedral de Pamplona, salióse una tarde el Rector del Colegio de infantes de la misma á dar su cotidiano paseo por las márgenes del río que baña el vecino pueblo de Burlada. Llamóle la atención desde luego un grupo de chicos que por allí jugaban, y, sobre todo, uno de aspecto varonil é inteligente mirada, con el cual en seguida trabó conversación «¡Qué lástima!—dijo el Rector dirigiéndose á

un amigo que le acompañaba:—este chico sería un excelente niño de coro; pero ¡si los crían como *salvajes!* ¡no sabrá leer siquiera!» El muchacho, poco satisfecho, que digamos, de aquella nada suave calificación, y deseoso de rectificarla, se apresuró á contestarle: «Sí, señor: sé leer y escribir y contar.» Sonrióse el bueno del Rector, y acto continuo le pidió que cantase algo, á lo cual el chico, sin inmutarse, empezó á entonar una jota más verde que la alfombra de hierba que pisaban, y que los honestos oídos del capellán no permitieron acabase; antes bien, interrumpiéndole, le preguntó si querría ser niño de coro de la Catedral, pregunta que fué acto continuo contestada afirmativamente con suma alegría por el interpelado. No dijeron otro tanto sus padres, que en él veían el continuador de su modesta cuanto honrada fortuna, y el capellán volvióse á Pamplona, dejando al pobre chico en la mayor aflicción y desconsuelo.

Poco tiempo después, la falta de niños de coro en la Catedral encaminaron de nuevo los pasos de D. Mateo Jiménez (que tal era el nombre del Rector) á Burlada.—Fuése á la escuela, donde hizo cantar á los muchachos, y ya, perdida la esperanza de ver realizado el objeto de su viaje, iba á marcharse, cuando se acordó del joven protagonista de la escena junto al río: preguntó al maestro por él, y acto continuo el chico, dando un brinco capaz de dar envidia al mejor gimnasta, se encontraba delante del capellán. Hízole cantar la escala, y el muchacho con tal fervor lo hizo, que, acompañando la acción á la voz, según él mismo nos ha contado, iba subiéndose maquinalmente los pantalones, encontrándose de calzón corto al entonar la última nota ascendente. Quedó decidido su ingreso en el Colegio de infantes, previo el permiso paterno, conseguido á fuerza de ruegos y súplicas del interesado, que muy luego tenía el gusto de ver al Rector inscribir en el libro de niños de coro el nombre de MIGUEL HILARIÓN ESLAVA Y ELIZONDO, nacido en Burlada el 21 de Octubre de 1807.

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

A muy luego (1824) vacó la maestría de capilla del Burgo de Osma, y Eslava la obtuvo, previa oposición, aprovechando su residencia en aquel punto para cursar la Filosofía y ordenarse de diácono. No mucho tiempo después, el Cabildo sevillano anunciaba la vacante del Magisterio de su capilla música, y Eslava acudió á la oposición. Sus obras merecieron aplauso unánime; pero ni éste, de que es buena prueba, á más del dicho de los contemporáneos, una décima que en aquellos días corrió profusamente por Sevilla, atribuída, no sin razón, á una de nuestras grandes glorias literarias (1), ni el dic-

(1) La décima, de Nicasio Gallego, canónigo á la sazón de aquella Santa Iglesia, decía así:

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

tamen del Jurado, que dió el primer lugar al maestro de Osma, valieron ante las influencias de que se vió ase- diado el Cabildo, y Eslava hubo de contentarse tan sólo con la victoria moral sobre sus competidores. Parecido caso sucedióle poco tiempo después en la oposición al Magisterio de la Real Capilla; mas provisto éste en el maestro sevillano, aquel Cabildo tuvo el buen acuerdo de llamar á Eslava á ocupar la vacante, enmendando así su pasado yerro. Allí se trasladó nuestro maestro en 1833, recibiendo á poco las órdenes sagradas del pres- biterado.

La residencia en Sevilla, segunda patria de Eslava, fué para éste y para el Arte de grandísimo provecho. El estudio profundo y concienzudo de las obras de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII que guarda aquel riquísimo archivo; el imponente espectáculo de la Catedral sevillana; el ostentoso y severo aparato con que allí se celebraban los misterios de nuestra religión, abrieron ancho cauce á su poderoso genio, imprimiendo una nueva y duradera fase en las obras que salieron de su pluma. Unir á la severidad y la corrección de la frase armónica el encanto de la melodía; dar verdad, expresi- ón y colorido sin perder el clasicismo de la forma, tal fué lo que Eslava se propuso, y en verdad que lo realizó á maravilla. De entonces datan sus famosos *Misereres*, las *Misas con pequeña orquesta y órgano*, aprovechando sabia y hábilmente los recursos de los dos magníficos que encierra aquella Catedral, y los *bailetes de los seises*, obras todas que le hacen digno sucesor de Guerrero, Morales y tantos otros hombres ilustres en la historia del Arte y en las tradiciones de la Catedral sevillana.

Corría tranquilamente la vida de Eslava, entregado por completo al estudio y á la enseñanza gratuita de la música, en la que preparaba los elementos del *Método de solfeo*, que más tarde publicó con general aplauso, cuando nuestras revueltas políticas vinieron á turbarla. Privado de sus rentas el Cabildo, nuestro maestro vió

reducida su prebenda á la exigua cantidad de 400 ducados: forzoso era tomar un partido, y Eslava no vaciló; sentía dentro de sí el fuego de la inspiración, y se lanzó al género dramático, buscando poemas para sus óperas que no desdijeran del sagrado carácter de que estaba revestido. *Las Treguas de Tolemaida*, *El Solitario* y *Don Pedro el Cruel*, estrenadas en 1841 en el teatro Principal de Cádiz con grande éxito, corrieron bien pronto los teatros de la Península, no sin que su autor cosechase, al par que aplauso y fama, disgustos y sinsabores sin cuento, nacidos, de un lado, por los escrúpulos del Cabildo sevillano, que, con nimio criterio, veía con mala cara el camino que su Maestro de capilla había emprendido, llevado por aquella «venturosa necesidad, que es madre de la virtud, y el mejor estímulo de los grandes talentos;» y del otro, por las cábalas é intrigas de bastidores y la actitud marcadamente hostil con que le recibieron gran parte de los que cultivaban el divino Arte en la corte. Afortunadamente, para los primeros contaba en el mismo Cabildo con un amigo cariñoso (ligado con estrechos vínculos de parentesco con el que esto escribe), de tan sólida como bien entendida virtud, que le defendía ante sus compañeros y le animaba á seguir en su empresa, y para los segundos bastábale su carácter vigoroso y resuelto y el ánimo firme que da una conciencia honrada, y el convencimiento, no la vanidad, del propio valer.

Vacó de nuevo por aquellos tiempos el Magisterio de la Real Capilla, y Eslava le obtuvo por votación unánime del Jurado. Desde entonces (1844) fijó su residencia en la corte.

A muy luego fué nombrado Profesor de primera clase de composición del Conservatorio é Inspector de sus enseñanzas, y la estancia de Eslava allí marcó una nueva era en la historia de aquel centro de instrucción. La rutina y el empirismo cayeron á merced de saludables y bien meditadas reformas, y hoy los nombres de Zubiau-

rre, Fernández Caballero, el malogrado Arriola, los de los maestros de las primeras catedrales y tantos otros como recibieron lecciones del profundo didáctico español, son honra y lustre de la Escuela que los acogió en su seno. A la actividad y celo de Eslava debiéronse: la creación de una clase de órgano, necesidad imperiosa y por demás sentida de todos los entendidos en música, y cuya enseñanza dió sin remuneración alguna mientras el Gobierno acordaba la dotación de la cátedra y la persona que había de desempeñarla; la mejora en la organización de los estudios, bajo las bases que consignó en una bien entendida *Memoria* que escribió al efecto; la nueva manera de ejecutarse los ejercicios mensuales para que sirvieran de poderoso acicate á los alumnos, y, por último, las reglas fijas, aún hoy en práctica, para que los concursos dieran el apetecido resultado.

Las áridas, aunque utilísimas, ocupaciones del Conservatorio no secaban su imaginación: antes bien, podemos decir que ésta fué la época más brillante como compositor en la vida de nuestro insigne maestro; y en tanto que enriquecía con nuevos tesoros el ya rico archivo de la Real Capilla, preparaba los elementos para la publicación de dos obras que por sí solas bastarían á darle merecido renombre: la *Lira sacro-hispana* y su *Escuela completa de armonía y composición*.

La primera de dichas publicaciones venía á llenar un vacío inmenso en la historia del Arte y á desenterrar del polvo en que yacían en nuestras catedrales los ricos tesoros de música sagrada española, no sólo vindicando, sino poniendo en tan alto como merecido lugar el Arte español. Gracias á la solicitud de Eslava, á su infatigable laboriosidad y á su constancia, unidas al celo y amor al Arte de los profesores que se le aunaron para costear la publicación de tan insigne obra, las más preciadas composiciones de nuestros clásicos, que estaban desparrahadas en libros de coro ó en papeles de atril separados, pueden ser, y lo son, objeto del estudio y admiración de

propios y extraños. Ceballos, Robledo, Rivera, el gran Cristóbal de Morales, de una de cuyas producciones decía el erudito abate Baini que era *il lambicato del' arte*; Navarro, Tomás Luis de Victoria, Aguilera, Juárez, Veana, Salazar, Comes, Ortells, Nebra, Cabo, Secanilla. Ledesma, Andrevi y otros muchos renombrados y en su mayor parte, entonces, desconocidos autores, hallaron allí merecida cabida, siendo sus obras la más completa enseñanza y el más acabado monumento de la historia de la música sagrada en nuestra patria.

La *Escuela de composición* es el fruto de los estudios y práctica de Eslava en su largo ejercicio del profesorado. Sus tratados de *armonía y melodía*, fundados en los principios estético, rítmico y tonal; el de *contrapunto y fuga*, en el que introduce lo que llama *fuga bella*, ingeniosa y bien meditada combinación del árido clasicismo antiguo y las exigencias del Arte moderno, y el de *instrumentación*, son otros tantos modelos de ciencia y profundo saber. ¡Lástima grande que la muerte le haya impedido terminar su *Tratado sobre los géneros en música*, del cual bondadosamente nos leyó el sabio maestro algunos capítulos, y cuya publicación, aun cuando fuese incompleta, agradecerían los amantes del Arte.

Tan importantes tareas no le impidieron dirigir al par la *Gaceta musical de Madrid*, escribir interesantes artículos en la de *Bellas Artes de Valencia*, así como dos Memorias, una sobre *La música religiosa en España*, y otra acerca de *Los organistas españoles*, ricas en datos y atinadas observaciones, y mantener al propio tiempo larga é interesante correspondencia sobre el Arte con los críticos más eruditos del extranjero.

Si como sabio y didáctico brilló Eslava á grande altura, no menos fama alcanzó como compositor sagrado. Nos creemos sin títulos ni competencia para juzgar sus obras, bien que el grande aprecio en que, más aún los extraños que los propios, doloroso es decirlo, las tienen, hable más que todo lo que pudiéramos decir; pero su *Te*

Deum, su *Misa de difuntos*, sus *Lamentaciones*, la *Paráfrasis de la Cantiga XIV de Alonso el Sabio*, sus *Motetes á voces solas* y el *Dies iræ á fabordón*, que no há poco resonaba en una tristísima ceremonia en San Francisco el Grande, sin desmerecer en nada, antes al contrario, al lado de los mejores clásicos de los pasados siglos, son títulos más que sobrados para adquirir merecido renombre y para que el inmortal Rossini pasara horas enteras en su examen, enviando calurosas felicitaciones á su autor. Originalidad, verdad, severidad en la forma, riqueza de armonía, clasicismo, sobriedad en la orquesta y admirable maestría en el manejo de las voces, he aquí los caracteres que brillan en sus composiciones.

Nombrado Eslava Director de la Sección de Música en 1866, cesó á muy luego en este cargo, y no mucho después también en el profesorado, gracias á una bien poco meditada reforma que se hizo en el Conservatorio. Una aguda pulmonía que le acometió á primeros del año 1871, dejándole por herencia la lenta y despiadada enfermedad que le ha llevado al sepulcro, y cuyos progresos no fueron bastantes á contener ni los recursos de la ciencia, ni un viaje que emprendió á Sevilla, y no pocos sinsabores y disgustos, triste privilegio del genio y del saber, debilitaron su naturaleza, hasta el punto de que su voluntad era impotente para proseguir sus trabajos artísticos, entre los cuales estaba escribir una *Historia del canto llano*, ó terminar, al menos, las obras comenzadas.

Eslava, afable en su trato, firme en la amistad, severo en su porte, austero en su conducta, de ánimo generoso y de inquebrantables convicciones, ha sido el tipo del hombre de saber y del clérigo virtuoso. Querido y respetado de todos, ha pasado los últimos años de existencia entre Madrid, donde le retenían sus deberes de Maestro de la Real Capilla y el cariño de sus discípulos y amigos, y el vecino pueblo de Aravaca, donde poseía una mo-

destísima casa. De allí vino hace pocos días, como si presintiera que se acercaba el término de su vida, y una pequeña calentura bastó para precipitar su muerte. Recibió con profunda religiosidad los Santos Sacramentos, y desde entonces su espíritu se recogió en el Señor: murió con la santa resignación del cristiano y la serenidad del justo.

Beati mortui qui in Domino moriuntur.

25 Julio 1878.

muerte de mi querido maestro dando á conocer el juicio que de sus obras se hace, y la justa y merecida fama que su nombre goza en el extranjero; y hefo aquí:

«D. Miguel Hilarión Eslava, el ilustre compositor que España acaba de perder el 27 de Octubre de 1867 en Barcelona, pequeña aldea situada cerca de Pamplona (Navarra) según Fern. en 1816 entró como niño de coro en la Catedral de Vitoria, al paso que estudió el solfeo, piano y órgano y el violín, se dedicó también á las Humanidades, cuyos cursos siguió en aquella Universidad, y desde entonces se entregó con ar-

XVII EL MAESTRO ESLAVA

mi querido amigo: Discípulo, si no aprovechado, muy querido; amigo fiel y constante, y entusiasta admirador del maestro Eslava, había formado el propósito de escribir para su nueva *Revista* un artículo crítico sobre las principales obras del profundo didáctico é inspirado compositor sagrado, cuya pérdida llora el Arte músico. Ardua era la empresa, mis fuerzas no muy grandes, y, sobre todo, me arredraba la idea de que los títulos que he indicado, y con los que me honro, pudieran, ó hacer que no tuviese el ánimo sereno y tranquilo y la severa imparcialidad que el crítico necesita, ó que mis juicios, aunque nacidos de una profunda convicción, no pareciesen tales á los ojos de mis lectores. Había emprendido, sin embargo, tras no pocas vacilaciones, mi tarea, y borrado ya unas cuantas cuartillas, cuando llegó á mis manos el artículo que sobre el sabio maestro español ha publicado el *Journal de Bruxelles*, obra, según mis noticias, de la autorizadísima pluma del caballero Van-llewycq, una de las eminencias del Arte en Bélgica, y cuya pasión por la música llega al punto de costear y dirigir la magnífica capilla de San Pedro de Lovaina, una de las más notables, sin duda alguna, de aquel reino. Mis dudas se disiparon en seguida; rompí lo que llevaba escrito, y me dediqué á traducir el artículo en cuestión, convencido de que rendía más justo homenaje á la me-

moria de mi querido maestro dando á conocer el juicio que de sus obras se hace, y la justa y merecida fama que su nombre goza en el extranjero; y helo aquí:

«D. Miguel Hilarión Eslava, el ilustre compositor que España acaba de perder, nació el 21 de Octubre de 1807 en Burlada, pequeña aldea situada cerca de Pamplona (Navarra). Según Fetis, en 1816 entró como niño de coro en la Catedral de dicha ciudad, en donde, al paso que estudió el solfeo, piano y órgano y el violín, se dedicó también á las Humanidades, cuyos cursos siguió en aquel Seminario conciliar. A poco fué nombrado violinista de la Catedral, y desde entonces se entregó con ardor á la composición bajo la dirección del maestro Francisco Secanilla. En 1828 obtuvo, por concurso, la plaza de Maestro de capilla de la Catedral del Burgo de Osmá, y por esta época se dedicó mucho al estudio de la Filosofía y de la Literatura, abrazando además el estado eclesiástico. Diácono ya, ganó, por concurso también, la plaza de Maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. Allí se ordenó de presbítero. En 1844 fué nombrado Maestro de la Real Capilla de Palacio, puesto eminente, al cual se agregaron más tarde los de Profesor de composición y Director del Conservatorio de Música.

Los acontecimientos políticos que durante algunos años perturbaron la España, suspendieron momentáneamente las posiciones oficiales del eminente músico; pero una vez restablecidos el orden y la paz, el Gobierno del Rey Alfonso se apresuró á devolvérselas, con tanto más acierto cuanto que D. Hilarión Eslava, á más de su talento artístico y reputación europea, tenía en favor suyo el profundo afecto y la fidelidad constante que profesaba hacia la Familia Real, que desde 1844 le había encargado la dirección de la capilla música de su Palacio (1). Muy recientemente, á pesar de la avanzada edad

(1) El Sr. Eslava fué, en efecto, reintegrado en su plaza de Maestro de la Real Capilla; pero no volvió á su cátedra del

que tenía y del delicadísimo estado de salud en que se encontraba, Eslava quiso todavía dirigir la música de los funerales que se celebraron en la Real Capilla por la joven é infortunada Reina Mercedes. D. Miguel Hilarión Eslava ha muerto en Madrid uno de los días de la semana pasada.

Después de haber resumido en pocas palabras la biografía del compositor, que no sólo era la mayor gloria musical de su patria, sino á quien toda la Europa ha proclamado como uno de los maestros más distinguidos de su siglo, digamos algo de sus obras.

Eslava escribió en su juventud varias óperas: *El Solitario*, *Las treguas de Tolemaida* y *Pedro el Cruel*, que obtuvieron gran éxito en Cádiz y todo el Mediodía de España; pero, sobre todo, como compositor sagrado es como Eslava aparece gran maestro, pasando de ciento cincuenta las obras que ha publicado, la mayor parte en la calcografía de un sobrino suyo. Además es autor de la gran colección de obras sagradas de los antiguos maestros españoles (*Lira sacro-hispana*), colección inmensa y obra de benedictino, la cual ha revelado al mundo cientos de composiciones; del *Museo de organistas españoles*, trabajo que no creemos haya concluido, pero cuya parte publicada presenta, al lado de trozos inéditos de los mejores autores de su patria, interesantes noticias biográficas y bibliográficas; de la *Gaceta musical de Madrid*, sabia publicación interrumpida por las turbulencias políticas; de un *Tratado de armonía y contrapunto*, de un *Método de solfeo*, etc., etc. La vida de Eslava ha sido de un constante trabajo fortificado por el mérito de la virtud, la sencillez y la modestia, patrimonio de las almas grandes y de los hombres de verdadero genio.

La Bélgica conoce muy particularmente las obras sacras de Eslava, y le ha nombrado miembro del Conservatorio, siendo nombrado, en cambio, Consejero real de Instrucción pública.—(N. del T.)

grados del eminente maestro, que se distinguen por la unción, la sencillez, la verdadera grandeza, la buena originalidad de la frase melódica, la armonía, el ritmo, y, en fin, por el color sinfónico, moderado siempre con una bien entendida sobriedad nutrida en las verdaderas tradiciones clásicas. Merecen especial mención: la *Misa solemne en mi b*, la *Misa de difuntos*, el *Lauda Sion*, la *Salve Regina*, el *Te Deum*, escrito con ocasión del nacimiento del Príncipe de Asturias, y, en fin, la admirable *Cantiga del Rey Alfonso el Sabio*, obra del siglo XIII, encontrada por Eslava en la Biblioteca del Escorial, transcrita por él á la armonía moderna y desarrollada después con todas las riquezas de la instrumentación de nuestra época. ¡Por qué la España actual no había de hacer del himno admirable compuesto por el hijo de San Fernando su canto nacional! El tipo melódico de él es tan elevado como el del *God save the Queen*, y el del himno austriaco.

Las *Misas* y *Motetes* de D. Hilarión Eslava, ejecutados desde hace quince años en Lovaina, lo han sido también, y en muchas ocasiones, en Santa Gudula de Bruselas, en las catedrales de Amberes, Lieja y Hamur, y en la mayor parte de nuestras principales iglesias. Los artistas y aficionados, tanto eclesiásticos como seculares, reconociendo en ellas el carácter verdaderamente religioso de que están impregnadas, las proclaman como verdaderos modelos en su género.

La muerte de D. Hilarión Eslava causará sincero sentimiento en todo el mundo musical de la Europa.—D'X.»

Hasla aquí el artículo. El hombre de reputación europea, orgulloso de su patria, fué enterrado, obedeciendo al espíritu sinceramente humilde de que está impregnada su última voluntad, en un modesto nicho del cementerio de la Patriarcal. ¿Por qué los admiradores del sabio maestro, y los amantes del Arte no se reúnen y acuerdan erigir un sepulcro tan severo como el carácter

XVIII

LOS PURITANOS

A no ser un tanto maliciosos y criticones, podríamos creer, echando, como quien dice, una mirada retrospectiva á la primera mitad de la campaña artística de nuestro primer teatro lírico, que los que le dirigen y gobiernan habían querido dar en ella á los habituales concurrentes al regio coliseo, y salvas pocas, pero honrosísimas, excepciones, un curso práctico sobre «Verdi, su pasado, su presente y hasta su porvenir,» según la pródiga exhibición que de sus obras se ha hecho y la excesiva frecuencia con que, como es consiguiente, el nombre del maestro de Bussato ha aparecido impreso en los indispensables cartelitos de color de rosa. La empresa no ha dado *paiz á la mano* para conseguirlo, y en verdad que, de merecer lauro por ello, forzoso es confesar que no habrían de encontrarse en los herbolarios de la coronada villa hojas bastantes del consabido arbusto para tejer las coronas á que eran acreedores. Por la escena del Teatro Real han pasado, en efecto, como por cámara oscura, y dejando la misma ó parecida impresión que los figurones de aquélla, el tremebundo *Hernani*, con toda su trompetería de grueso calibre; la *Traviata*, con su moral acción y su música patológico-sentimental; el *Ballo in maschera*, con todo lo bueno y malo que su partitura contiene; *Aida*, con sus pretensiones alemanesco-wagnerianas, y el *Rigoletto*, en fin, que, á ser justos, forzoso es decir indemniza espléndidamente de los sustos que las anteriores óperas producen, y bastaría por sí sola

para colocar á su autor en honroso puesto entre las eminencias del Arte lírico-dramático.

Dispuestos estábamos á ejercer la crítica, en el sentido menos piadoso de la palabra, contra este imperio casi en absoluto de Verdi en nuestro primer teatro, que nos recordaba los ominosos tiempos en que su nombre reinó sin rival en el mundo músico, si la representación de *Los Puritanos* no hubiese desarmado nuestras iras por completo, al ver el *cambio de vida* que la empresa emprendía y la satisfacción que, á nuestros ojos, hacía de sus pasadas culpas y pecados artísticos.

Cuenta León Escudier, en sus *Memorias*, que cuando estaban en su mayor apogeo Rossini, Donizzetti, Mercadante y Paccini, vieron aparecerse, son sus palabras, un joven siciliano, rubio como la espiga del trigo, dulce como los ángeles, joven como la aurora y melancólico como la puesta del sol, que habiendo visto elevarse tan alto á Rossini, al punto que su mirada lánguida y triste apenas había podido seguirle en su rápido vuelo, aspiró á ser luna de aquel sol, y en la imposibilidad de ser águila, quiso ser cisne. Si lo consiguió ó no, las inspiradas melodías del *Pirata*, de *Norma* y de la *Sonnambula* pudieran decirlo, y excusado es detenerse en demostrar cosas de todos tan sentidas y conocidas.

Rico de imaginación y de poesía, Bellini se distingue, en efecto, por lo sentido y espontáneo de la frase, por la verdad con que sabe expresar los más tiernos afectos del corazón y por la admirable sencillez de sus encantadoras melodías, cualidades que encubren lo sencillo de la armonía que las acompaña, y lo descuidado á veces de la instrumentación; defectos que por algunos se le han achacado, atribuyéndolo á que no brilló gran cosa por su aplicación entre los discípulos que Zúigarelli tenía en el Conservatorio de Nápoles.

Pero si ésta es la impresión general que resulta del estudio imparcial y desapasionado de las obras del cisne de Catania, la justicia exige que se haga excepción de

Los Puritanos, en cuya admirable partitura se le ve cambiar de manera, cuidar con esmero que á sus inspiradas y siempre francas y sentidas melodías se uniesen las galas de una estudiada y correcta armonía y la riqueza de una brillante instrumentación; cambio debido tal vez al efecto que á Bellini causara las obras que estaban en boga, al par de las suyas, á su llegada á París, ó á los consejos de Rossini y aun de Donizzetti, con quienes, gracias al encanto y dulzura de su carácter, se ligó bien pronto en sincera y estrecha amistad, hasta el punto de que el autor de *Guillermo Tell* dirigió los ensayos de la nueva ópera, estrenada con ruidoso éxito, que los años no han hecho decaer, en el mes de Enero de 1835, por la Grissi, Rubini, Tamburini y Lablache.

Al revés de lo que con las óperas de Meyerbeer ha pasado, los aficionados madrileños tardaron sólo un año en oír *Los Puritanos*, que en 1836 se cantaron en el hoy derruido teatro de la Cruz por la D'Alberti, la Ridaura, Falti, Lef, Reguer, Uname y Regini.

Inútil y sobrado pretencioso, además, sería hacer un juicio crítico sobre obra tan conocida de todos y de todos tan aplaudida; y por eso, y por no abusar de la paciencia de nuestros lectores, bueno será nos limitemos á decir qué es lo que nos ha parecido la manera como últimamente ha sido interpretada en el Teatro Real.

Bueno será que consignemos, y la justicia lo exige así, que los artistas de hoy luchaban con recuerdos difíciles de borrar. El público madrileño, en fecha más ó menos larga, ha oído *Los Puritanos* á la Trezzolini y la Ortolani, á Rubini, Moriani, Tamberlick, Selva y Tonnes, y la verdad es que cosechar aplausos de los que presenciaron los triunfos de estos artistas, no era empresa fácil.

Dicho esto, la galantería exige que empecemos por la Sra. Vitali; y si es cierto que nunca hasta ahora había cantado la partitura en cuestión, aplauso merece el cuidadoso estudio que indudablemente ha hecho de ella, á juzgar por la manera como ha interpretado el papel de

Elvira, sin que esto sea decir que haya llegado al límite de la perfección, ni evitado siempre el que se entre en comparaciones con artistas como alguna de las que antes hemos nombrado, y que nosotros no hemos de hacer por lo mismo que de antiguo tenemos aprendido que son odiosas.

Desde que por primera vez oímos á Gayarre en *La Favorita*, creímos que *Los Puritanos* había de ser uno de sus triunfos, y no nos hemos equivocado: aplausos sin cuento ha recibido las noches que la ha cantado, y á ellos hemos hecho coro; permítanos, sin embargo, que, en bien suyo, le hagamos, valga por lo que valga, una observación. El público madrileño, aunque muy mejorado en sus gustos artísticos, conserva aún en sus aficiones la tradición de los *caballeros de la orden del grito*, y tratar de darle gusto siempre tiene que ser con detrimento, y no pequeño, del arte del *bel canto* y de las facultades vocales del artista. ¿Por qué de algún tiempo á esta parte el Sr. Gayarre, dejando á un lado la manera bella y sentida con que canta el *Spirto gentil*, de *La Favorita*, se ha dado á gritar á pulmón batiente? Esto, que siempre es censurable, lo es más hablándose de la música de Bellini, y en su papel como el de Arturo, melancólico, tierno, apasionado, pero no rabioso, como á veces lo hace aparecer el tenor en cuestión.

Cuando el Sr. Pandolfini nos enseñe el breve que le permite alterar la música escrita por los autores, y con daño conocido de éstos, le absolveremos de nuestras censuras y uniremos nuestros aplausos á los que arranca con las libertades artísticas que se toma por cuenta propia.

Entre tanto, nos callaremos, deseándole de todo corazón la enmienda.

El bajo, Sr. Nanetti, cumplió bien, y nada más, y lo mismo puede decirse de los coros y de la orquesta,

En cuanto á la *mise en scene*, el Teatro Real no ha querido faltar á su antigua costumbre de andar á bofe-

tones con la verdad histórica en todas las ocasiones que le vienen á mano.

En prueba de ello, y como muestra, ¿quería decirnos, si no, dónde ha encontrado en Inglaterra un palacio de la época en que pasa la acción de *Los Puritanos*, ni después, que se parezca á aquella casa que se ve en el último acto, y que sólo le falta en el caballete del tejado unos cuantos alambres telegráficos para completar todo su *color histórico!!!*

En suma, y pidiendo perdón al lector porque nuestra reseña, retrasada por la niebla, llegue algo tarde á sus manos, la representación de la última ópera de Bellini, si no ha satisfecho á los más exigentes, ha sido buena en conjunto, y tal vez la mejor de la temporada. ¡Ojalá que las óperas que nos quedan por oír se canten de la misma manera! Nos daremos por contentos y no seremos los últimos en enviar, si así sucediere, nuestros plácemes al Sr. Robles.

(*La Integridad de la Patria*, 23 Enero 1879.)

XIX

UNA OBRA NUEVA

Hace pocos días la *Gaceta de Madrid* ha publicado, con aplauso de cuantos estiman en todo su valor el mérito del maestro D. Jesús de Monasterio, el Real decreto concediéndole la gran Cruz de Isabel la Católica; justa y merecida recompensa á una vida consagrada por entero al divino Arte de la Música, y al renombre que en él ha sabido conquistarse nuestro querido amigo entre propios y extraños.

Veinte años de profesorado en el Conservatorio de Música; la creación en él de una verdadera escuela de violín, que, sin amortiguar en lo más mínimo las cualidades propias del temperamento de nuestro país, se liga por sus principios con la escuela belga de que Monasterio fué aventajadísimo discípulo, y que ha dado por resultado la brillante pléyade de jóvenes violinistas que todos conocemos, y cuyo valor se aquilata por el reciente testimonio del joven Fernández Arbós, quien, como los lectores de la *Crónica de la Música* saben, ha merecido, al año escaso de estar en Bruselas, la distinción de ser nombrado Profesor auxiliar de aquel Conservatorio; notables composiciones que llevan impreso el sello del genio y del saber, y la activa propaganda que en pro de la música clásica emprendió el distinguido artista, á quien consagramos estas líneas, ya en la Sociedad de Cuartetos, ya en la de Conciertos (las cuales, como es sabido, dirigió por largo tiempo), son títulos más que suficientes

para el galardón que ha recibido, y por el cual le enviamos nuestros más sinceros plácemes.

Y notable coincidencia: la recompensa en cuestión era otorgada en los mismos días que llegaban á Madrid los primeros ejemplares de la última obra que Monasterio ha escrito, fruto de larga experiencia adquirida en la enseñanza, y digna, al decir del sabio musicólogo Gevaert, «de figurar en honrosísimo puesto en la literatura contemporánea del violín, y de llamar la atención de los verdaderos y concienzudos artistas.»

Tal es el juicio que al respetable Director del Conservatorio de Bruselas, la primera autoridad hoy en el Arte, á no dudarle, merecen los *Estudios artísticos de concierto* para violín, que en elegantísima edición acaba de publicar en Alemania la conocida casa de Schott, y los cuales, premiados en la reciente Exposición universal, tanto en el Conservatorio mencionado como en el de Madrid han sido adoptados como *obra de texto* para la enseñanza; hecho que dice más que nada acerca de su mérito y que ampliamente justifica el juicio que de ellos hemos formado, que, á no ser así, pudiera creerse nacido, más bien que de un examen tranquilo y desapasionado, cual á la verdadera crítica conviene, de la fraternal amistad que con su laureado autor nos une de luengos años atrás.

Bien es verdad que no cabría la menor sombra de duda al ánimo más suspicaz y receloso acerca de la sinceridad de nuestros asertos, al que leyera el discretísimo prefacio de M. Gevaert, y el notable informe de la Comisión de profesores de nuestra Escuela Nacional de Música, que preceden á la obra, y en los cuales es muy de tener en cuenta, no sólo la unanimidad de pareceres, sino también el valor de quienes los emiten.

Hacer fácil la transición entre los ejercicios de purísimo mecanicismo (limitados por su naturaleza á la parte técnica y práctica), y la interpretación libre de una obra musical; unir la inteligencia y el gusto á la destreza ad-

quirida, completando así la educación del verdadero artista: tal es lo que Monasterio se ha propuesto en los *Estudios* en cuestión, con una paciencia de benedictino, y que ha realizado, en verdad, á maravilla.

Conocedor nuestro autor como pocos de todos los recursos y de los secretos más íntimos del violín, cada uno de los estudios que ha escrito está consagrado á vencer una dificultad dada bajo cuantos aspectos es posible encontrarla en la ejecución de las obras musicales, y los veinte de que la colección se compone, condensan, por decirlo así, cuantas pueden presentarse en la práctica y se encuentran desparramadas en los autores, llevando su escrupulosidad y espíritu de investigación hasta el punto de que algunas de las que se ocupa ni Alard ni Beriot las mencionan en sus métodos, y de otra tan sólo Fiorillo la indica.

Presentarlas escuetas no era ya fácil cosa; pero adaptarlas á una melodía siempre bella y distinguida, despojándolas por consiguiente de toda aridez, y con el solo auxiliar de un segundo violín (teniendo muy en cuenta para el caso la circunstancia de ser este instrumento por su naturaleza más melódico que armónico); revestirla de una armonía rica, original y siempre llena, hasta el punto de que uno de los estudios (núm. 10) esté escrito á cuatro partes reales, era empresa difícilísima, tanto como hábil ha sido Monasterio en vencerla. Y tan cierto es esto, que de algunos de ellos, el ya varias veces citado M. Gevaert, no vacila en afirmar que tocados tal cual su autor los ha escrito (es decir, sin aditamento de piano ú orquesta alguna), por su estructura y por su belleza armónica y melódica, pueden figurar dignamente y oirse con agrado hasta en un concierto.

Al querer citar, aunque sea de pasada, alguno de los estudios en cuestión, viénesenos á la memoria el conocido cuento del loco, de Cervantes; y tampoco creemos empresa fácil, no habiéndolos oído previamente nuestros lectores, explicárselos detalladamente. Valga por lo que

valga, y en la seguridad de que la obra de Monasterio figurará bien pronto en las bibliotecas de nuestros violinistas y de los amantes del Arte, citaremos el *primero*, que todos hemos oído y aplaudido en la Sociedad de Conciertos, estudio de expresión melódica impregnado de lo que Scudo llamaba el fluido del genio y la poesía del corazón, y encaminado á vencer las dificultades del *saltillo*; el *segundo*, citado también con encomio por M. Gevaert, verdadera obra de arte y de paciencia, y en el que jamás dos notas consecutivas se dan en una misma cuerda; el *décimo*, de melodía distinguidísima y llena de pasión, y magistralmente armonizado; el *décimoquinto*, notable por la tierna melancolía de que está impregnada su cantinela morisca, y el *décimooctavo*, superior á los demás por la elegancia de la frase y la belleza del ritmo, que le hacen susceptible de figurar con éxito como pieza de concierto, sin más que revestirle de las galas de un bien entendido acompañamiento de orquesta.

En suma, el último trabajo de Monasterio, el más serio, á nuestro juicio, que ha escrito en su ya larga vida artística, y análogo al que Moscheles realizó con sus célebres estudios de piano, como muy atinadamente observa el ya varias veces citado y respetable Director del Conservatorio de Bruselas, merece cumplido elogio.

Buscar ante todo y sobre todo las dificultades prácticas y revestirlas con una forma, no sólo agradable, sino sentida é inspirada, es, ya lo hemos dicho, lo que Monasterio ha hecho. Bien es verdad que el autor del *Adiós á la Alhambra*, del *Scherzo fantástico* y de la inspirada melodía *Le Chretien mourant*, no era posible esperar otra cosa, sino que realizase aquélla tan sabida cuanto no aplicada máxima: «enseñar deleitando.»

Reciba por ello nuestra cordial enhorabuena el insigne maestro:

(*La Crónica de la Música*, 3o Enero 1879.)

ne de Pioz, y más tarde, la Moral del P. Lárraga, la Física de Guevara, el Diccionario de Miñano y el Ripia de Rentas Reales, amén de la lectura cotidiana del *Diario* y la *Gaceta*, constituyen, ó mejor dicho, constituían, á mi juicio, el fondo de su erudición literaria. Entró, por méritos de su padre, de meritorio en la Contaduría general de Valores; allí fué subiendo paso á paso, y salvo un eclipse que sufrió en 1820, y un susto en el de 23, siguió con honradez y laboriosidad su carrera hasta 1842, en que un día, al ponerse los manguitos, topó con un oficio en que le hacían saber que S. M. había *tenido á bien* declararle cesante; por lo cual, á veces suele decir que tenía observado, en lo que llevaba de vida, que lo mismo era despuntar el sol de la libertad, que hacerse de noche para él. Y hasta de preámbulo.

—¿A dónde bueno, amigo D. Marcial?—le dije, un tanto preocupado de que, dadas sus condiciones, se declarase para toda la tarde mi compañero de paseo.

—¡Buena está la pregunta!—contestó mi hombre.—A donde voy, y á donde usted debiera ir, es á la Sociedad de Cuartetos, que hoy celebra en el Conservatorio la última sesión de este año.

—No me lo diga usted, amigo D. Marcial—repuse con verdadero pesar.—¡Yo, tan aficionado á la música clásica, haber dejado pasar todos estos domingos sin haber oído á Monasterio y Guelbenzu y sus tres dignos compañeros interpretar la divina música de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn! Pero ¿cuándo lo han anunciado? ¿dónde se han puesto los carteles?

—¡Carteles!—me repuso D. Marcial,—¡carteles! ¿Cree usted que la música clásica es como la revalenta arábiga ó las píldoras de Holloway, que necesitan reclamos todos los días? No, señor: los cuartetos deben anunciarse modestamente y oírse en familia, sin bombos ni estrépitos. Mire usted: hace la friolera de diez y siete años que por el mes de Febrero celebró la Sociedad que nos ocupa su primera sesión; pues vaya usted ahora, y verá que es

chico el salón para contener al público que va á oír con verdadero *amore* las obras más inspiradas de los clásicos alemanes, é interpretadas como dudo que puedan serlo mejor en ninguna otra parte.

—Me doy por vencido—le repuse:—tiene usted sobradísima razón en todo. Pero vuelvo á mi pregunta. ¿Cómo es que usted, apartado, según me ha dicho varias veces, *del mundanal ruido*, rompe, como ahora decimos, con su historia y se va á los cuartetos, punto de cita, no sólo de todo lo más inteligente en el divino Arte, sino hasta de lo que, á falta sin duda de vocablo castellano que lo exprese, se ha dado en llamar la *higg-life*?

—Buenas y gordas—amigo mío:—ahora salimos con que usted ignora la afición de toda mi vida. Aquí donde usted me ve, sepa que se las há con el más furioso cuartetista que ha conocido. Mire usted: mi padre fué amigo y hasta recibió algunas lecciones del famoso Bocherini, á quien Carlos IV hizo venir de Italia como violinista de su cámara, y cuyas obras son hoy admiración de los inteligentes, lo cual, entre paréntesis, no le quitó morir pobre y olvidado de los que él miraba ya como compatriotas suyos, en una miserable casucha de la calle de Jesús y María. Sepa usted—añadió,—que yo he asistido á los cuartetos que tocaban en el piso principal de la renombrada botillería de Canosa, Vaccari, Asensio, Rueda y Brunetti, y que aunque no he sido ningún Tartini ó Beriot, he cooperado con más ó menos éxito, en casa de Aranalde, de Díaz, del inolvidable D. Juan Gualberto González, y hasta que mis achaques me han obligado á no salir por las noches, jamás he faltado á las sesiones de su amigo de usted, Albacete, que así toca con *amore* un cuarteto de Haydn como deshace severo un entuerto administrativo; y por último, á riesgo de provocar su risa, le diré que hasta me he lucido en público, pues primero hubiera faltado el sol por Oriente, que dejar de ir con otros tres amigos el Viernes Santo, al Oratorio del Olivar, á tocar las *Siete Palabras* de Haydn, en

tiempos en que hablar aquí de música clásica era poco menos que blasfemia, y todo era sonar la *trompa intrépida* de Verdi, que, con perdón sea dicho, buen provecho les haga á ustedes. Me parece, pues, que algunos títulos tengo para ir donde á usted, por lo visto, tanto le choca que vaya; y en cuanto á que allí acuda gente de alto copete y muy elegante, le diré que es verdad; pero lo cortés no quita á lo valiente, ni el vestir de última moda ó ser pisaverde ó currutaco impide saborear y aplaudir la música de los viejos, como todavía se atreven á llamarla algunos ignorantones.

—Acabara usted de hablar, amigo D. Marcial...

—Acabara usted de preguntar—repuso mi hombre con presteza,—que al paso que va, el P. Ripalda es niño de teta á su lado.

—Pues, amigo, lo peor es que no he concluído—le dije, exponiéndome á que desmintiese *in continenti* su proverbial bondad.—Supuesto que por mal de mis pecados no he asistido á las sesiones, y supuesto también que no creo á usted con la influencia bastante para conseguir que se repitan por complacerme, como prometía aquel mozo, valiéndose de sus relaciones con el Director del Observatorio, á unas muchachas que llegaban á ver tarde un eclipse, ¿no puedo saber siquiera lo que ha pasado en esas agradabilísimas sesiones, que, según las raíces que van echando entre nosotros, no parece sino que fuesen nacidas al ardiente calor del Mediodía, y no entre los hielos del Norte?

—¡Otra que tal!—dijo mi interlocutor dando un fuerte bastonazo en el suelo;—ahora salimos con que usted es también de los que *ex-cathedra* sientan como doctrina infalible que los cuartetos nacieron allende el Rhin. Pues sepa usted, amiguito, que en eso hay su más y su menos, puesto que, según un testimonio respetabilísimo, y á quien no tachará ciertamente de parcialidad, cual es el del sabio Dhen, de la Biblioteca Imperial de Viena, el primer cuarteto de que se tiene noticia, y que existe

(puesto que él lo vió, y así se lo dijo á nuestro sapientísimo Eslava, de cuyos autorizados labios tuve yo la noticia), es de un compatriota nuestro, el célebre Félix Antonio Cabezón, famoso clavicordista de tiempos de Felipe II. Así como está fuera de duda que en época más moderna el creador de este género de música, tal como hoy le conocemos, es ese mismo Bocherini, de quien ya he hablado á usted, hasta el punto de que un biógrafo suyo le considera como «la antorcha que iluminó las sendas, hasta entonces desconocidas, por donde marcharon después tan gloriosamente los Haydn, los Mozart y los Beethoven;» y no vaya usted á creer que en esto hay exageración, pues aparte del irresistible argumento, de las fechas, hay que añadir, según un contemporáneo del célebre maestro, que éste, no por orgullo, sino por miedo de perder su individualidad, se tenía hecho como una especie de voto de no leer las obras de los músicos de su tiempo. En fin, sea de esto lo que quiera, lo cierto es que en manos de éste y de los otros maestreros que he nombrado á usted, la música de cuarteto se desarrolló y llegó á su apogeo en el corto tiempo de unos sesenta años: desde 1760 próximamente.

—¡Bravo! amigo D. Marcial: ha defendido usted como bueno el pabellón de la tierra—le dije, aprovechando la pausa que hizo;—pero esas noticias, que, por otra parte, le agradezco, han distraído á usted de mi pregunta...

—Y á la cual iba á contestar, si la fatal manía de interrumpir con que la naturaleza le ha dotado á usted, con harta prodigalidad, no me lo hubiera impedido. Inútil es decirle qué música se ha oído en el saloncillo del Conservatorio, pues por sabido se calla; pero lo que sí me exigirá usted que le diga, y á eso iba enderezada su pregunta, es qué obras han sido las que allí hemos admirado y aplaudido.—Nobleza obliga, y el autor de *La Creación* exige, por muchos títulos, que sea el primero de que me ocupe en mi relato. Dos cuartetos hemos oído de él: uno en *do* (ob. 74), y otro en *sol* (ob. 65); y de paso

repare usted lo poco que éste y sus sucesores en el género clásico se ocupaban en dar nombres pomposos y re-tumbantes á sus obras, á la manera que lo hacen los compositores de «música liblable los días de correo,» como con harta verdad llama el erudito Lenz á muchos de nuestros modernos autores, tan pródigos de títulos de relumbrón como escasos de mollera, y no digamos de genio: se contentaban aquéllos, por punto general, como iba diciendo, con indicar el tono en que estaban escritas y plantarlas el número que las correspondía en el orden cronológico de sus composiciones, y punto concluído. Y excusado es decirle que los dos cuartetos de que le hablo son dos modelos en su género. Recuerdo, amigo mío, que en una de las cartas de Mendelssohn, que andan por ahí coleccionadas, decía este maestro á su padre éstas ó parecidas palabras: «He oído un cuarteto de Bocherini: es una peluca, pero una peluca deliciosa;» y esto mismo repito á usted de los dos que le he mencionado. En ellos se ve aquella serenidad cristiana que dice E. de Sauzay; aquella elevación de alma hasta lo sublime; aquella admirable sencillez, reflejo fiel del corazón que los dictó, y que hace que la música de Haydn, al decir de un biógrafo suyo, dé siempre un buen consejo, al par que proporcione un noble y agradabilísimo placer. Y si me equivoco ó no, le aconsejo, para otro año, no deje de oír el hermoso cuarteto en *sol*, y se fije, sobre todo, en su bello *adagio*, que más parece una melodía italiana que alemana, y dígame después si no opina lo mismo, aun á riesgo de que frunzan el ceño algunos de esos ultra-exagerados, que no están contentos sino cuando ven contrapunto hasta en la portada de las obras, y á todo lo demás lo miran con cierta indiferencia, que da lástima el verlos. Dicho esto, le añadiré que Mozart ha merecido más preferencia que su antecesor, este año, en el consabido saloncillo. Tres cuartetos (ob. 478, 479 y 575) y el incomparable quinteto en *sol menor*, se han oído allí suyos. Ya no es ésta, amigo, la música fiel trasunto de la

existencia serena y tranquila del protegido del príncipe Esterhazy, sino que á cada paso revela la vida agitada, incierta, siempre en lucha con la adversa fortuna, y presa de ella aun en su muerte (pues sabido es que sus restos fueron á la fosa común por el estado miserable en que se encontraba), que tuvo el más prodigioso y fecundo autor que registran los anales del Arte. Inútil y hasta sobrado pretencioso sería que yo tratase ahora de hacer el juicio crítico de hombre tan justamente y tantas veces estudiado y ensalzado; pero no podré menos de fijar su atención en el portentoso conjunto de genio, de pasión y de ciencia que todas y cada una de sus obras revelan. Y si no, ahí tiene usted, prescindiendo de las demás que le he nombrado, el quinteto en *sol*. No sé quién ha dicho, ni dónde, que lo escribió Mozart impresionado por la muerte de su madre; si no fué así, debió serlo. Jamás he oído música que revele de una manera más elocuente la amargura de un corazón presa de inmenso dolor. Dramática por excelencia, llena de melancolía y de pasión, arrancan lágrimas aquellos quejidos sobrehumanos, y el más insensible comparte y hace suyo el dolor del alma que allí dejó impreso el desaliento y la desesperación en los tres primeros tiempos del *quinteto*; y la esperanza de un porvenir más risueño ó menos sombrío en el *allegro* final; y todo esto dicho con la ciencia más sublime, y desarrollados allí los más ocultos perfiles de la intrincada y difícil ciencia contrapúntica, sin que el oyente se dé cuenta de ello, gracias á esa difícil facilidad, privilegio exclusivo de un genio y de un talento tan colosales como los de Mozart. Y considere usted, dé paso, cuánto se necesita para mover el corazón humano hasta el punto que lo hace aquél, sin aparatos ningunos, ni más que cinco caballeros sentados delante de sus atriles, y electrizando á sus oyentes al punto que el gran Monasterio y sus secuaces lo hacen en esta obra.

—Tiene usted sobradísima razón—me atreví á interrumpir;—pero me temo que está en camino de caer en

la exageración de los que consideran la ópera como un género falso, y que es de la raza de los que temen que hasta vician su organización yendo á un teatro lírico, lo cual sentiría.

—Le diré á usted, amiguito—se apresuró á contestar mi bondadoso interlocutor.—Yo no avanzaré á tanto; pero tenga entendido que no estoy lejos de creer que el aparato escénico, ó como si dijéramos, el maquinista y el tramoyista, entran por mucho en las partituras de las óperas; y á este propósito repetiré á usted lo que á un respetabilísimo amigo mío le decía Rossini cuando se estrenó el *Roberto el Diablo* en París: «Meyerbeer me ha vencido: su diablo; el claustro sombrío iluminado por luces fosfóricas; las monjas saliendo de sus sepulcros; todo aquel aparato de magia, han ganado la palma á mis pobres suizos reunidos en el fondo de una montaña para libertar á su patria, y eso que mi música es mejor que la suya: decididamente, el género que he cultivado no es verdadero, y nada volveré á escribir en él;» y que lo cumplió, sabido lo tiene usted. Pero, en fin, ésta es materia para tratada más despacio; el tiempo apremia, y no nos hemos de separar sin que, satisfaciendo por completo á su demanda, le hable del infatigable Titán de la música, como Berlioz apellidaba á Beethoven, quien tampoco, le haré notar, necesitaba de bambalinas para hacer de cada una de sus sonatas y sinfonías un drama apasionado y mover los más ocultos resortes del corazón como pocos, y de Mendelssohn, última y gloriosa etapa de la historia de la música clásica en nuestros días. Del solitario paseante de Bonn hemos oído, si mi memoria no es infiel, un cuarteto en *mi bemol* (ob. 16), un trío en *re* (ob. 70) y tres sonatas para violín y piano (ob. 24, 30, 47). Cada uno tiene sus flaquezas, y confieso á usted la mía al declararle mi decidida predilección por este autor sobre todos los demás. Cierto y muy cierto es que él recogió cuantiosa herencia de los dos grandes modelos que le precedieron; pero no lo es

menos que pronto dejó de ser imitador, imprimiendo á sus obras el sello indeleble de su carácter sombrío, de la nobleza de su alma, de su elevación de pensamientos, del sentimiento íntimo y profundo de su saber y de la revolución que en la música estaba destinado á llevar á cabo, constituyendo una gran figura en el Arte, grandiosa é inimitable como la de Miguel Angel. Pocas cosas hay, le confieso, que me hayan impresionado más (bien es verdad que fué interpretado á maravilla) que el trío conocido en Alemania con el nombre *Das Geister*, ó de los espíritus, y cuyo *adagio*, de un romanticismo admirable y que magistralmente describió Hoffman por cierto, mucho me sospecho (con perdón sea dicho de Lenz, á quien la sola idea de hallar quien lo piense le pone fuera de tino) no lo tuviera presente Weber al escribir su grandiosa página de la fundición de las balas del *Freyschütz*.—Conoce usted de sobra el quinteto para que yo añada una ponderación más á las que habrá hecho al oírle; pero no he de callar mi parecer respecto, al menos, de dos de las sonatas: la en *do* y la en *la*: la primera es, á mi juicio, la más hermosa, más seria y más completa de las que Beethoven escribió, aunque no niegue que la segunda sea mucho más simpática ahora; y digo esto, porque ha de saber usted que cuando aquél la tocó con el violinista mulato Bridgetown, y á eso debió el que pusiera en su manuscrito *sonata mulattiva*, y luego publicó bajo los auspicios del editor Simrock, dedicándola á Kreutzer y titulándola *Sonata scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un concerto*, la *Gaceta* de Leipsick, que era el órgano más autorizado de entonces, de tal manera la juzgaba, que «creía debía sólo ejecutarse cuando se quisiera gustar de cuanto más grotesco existe en música.»

En fin, historias aparte, lo cierto es que en estas obras, como en toda la música de Beethoven, hay una grandiosidad y severidad admirables, y que prueban cuán cierto es que no se puede hablar de cosas profundas y

misteriosas sino con palabras sublimes, jamás en términos vulgares.

Y hete aquí, como por la mano, á Mendelssohn, á quien, por confesión propia, «irritaba, aún más que la estupidez, la vulgaridad;» así es que ni por asomo se encuentra en todo lo que escribió frase alguna trivial, sino que, antes al contrario, el temor de serlo le llevó á veces á exagerar en sentido opuesto. De aquí que su música revele una distinción y elegancia bien conformes con lo que de él nos cuentan sus biógrafos; y cuanto á ser claro espejo de lo que su alma sentía, bastará que recuerde á usted lo que en una ocasión escribió á su amigo Devrient: «Mi única é incesante preocupación es la de expresar sinceramente en mis composiciones los sentimientos de mi corazón, sin inquietarme por nada más; y cuando he escrito un trozo abandonándome á la inspiración, entonces creo que he cumplido mi deber.» Prueba de la verdad de esto, si alguien lo dudase, serían, á mi juicio, el grandioso quinteto en *si bemol*, cuyo *andante scherzando* no tiene rival, así como tampoco las últimas frases del *adagio*, capaces de arrastrar y conmover al corazón más empedernido, y el cuarteto en *mi bemol*, impregnado de esa dulce melancolía tan característica en Mendelssohn, y que tiene por término una frase tan sentida como vigorosa, que nuestro Monasterio dice, en verdad, como creo yo digan pocos, y de seguro nadie mejor.

De aquellos caballeros, ó sea del quinteto Monasterio, Guelbenzu, Pérez, Lestán y Mirecki, como cuanto dijera á usted en elogio suyo sería poco para lo que merecen, me contentaré con aconsejarle se venga conmigo esta tarde y los oiga, pues que de ellos pueden repetirse aquellos sabidos versos de Baltasar de Alcázar:

Esto, Inés, ello se alaba;

No es menester alaballo.

Monasterio es el gran artista inspirado de siempre, que revela la exquisita sensibilidad de un alma buena y

de un corazón sano, generoso y apasionado, en estilo severo al par que conmovedor, unido á una ejecución esmerada y una claridad perfecta en medio de las mayores dificultades; Guelbenzu, el pianista clásico sin rival, sabiendo también conmover á sus oyentes en medio de una aparente tranquilidad, tiene, como usted sabe, un estilo irreprochable, un mecanismo prodigioso y un gusto que sólo tiene pareja con el de su compañero. Los duos que con él toca parecen una lucha de colosos del Arte, en que no hay vencido ninguno: todos son vencedores. Pérez, Lestán y Mirecki siguen á Monasterio como la sombra al cuerpo; y no desmerecer, ni muchísimo menos, al lado de aquél, es el mejor elogio que de su valer puede hacerse. Y aquí hago punto, mi amigo, pues que no quiero perder ni el *andante* de la sonata en re para piano (ob. 576), de Mozart, ni la *romanza sin palabras* (ob. 109), de Mendelssohn, para *violoncello*, y, sobre todo, el *adagio* de la octava sonata del Beethoven de la música, como llama Gevaert al gran Tartini, cuyas composiciones no parecen obra de la primera mitad del pasado siglo, sino muy del presente, dada la riqueza de combinaciones, no sólo melódicas, sino armónicas, que tiene, harto bien diferentes de ese Schumann, del cual nos regalaron un quinteto este año, que maldito lo que agradecí.

—Hombre—me atreví á interrumpirle—yo no diré á usted que Schumann sea un astro de primera magnitud en el horizonte artístico; pero no merece tampoco que eche usted tan por los suelos al autor de unos *lieder* tan encantadores como los que de él conocemos.

—Convenido en cuanto á esas composiciones;—me dijo *in continenti*;—pero como cuartetista y sifonista, *abrenuncio*; y la prueba de que no hablo á tontas ni á locas, ni por el achaque, común á todo viejo, de criticar lo nuevo, la tiene usted en que los más fogosos partidarios suyos tienen que explicarle medio tratado de estética para probar que aquello que ha oído es bueno; y

créame: cuando la belleza no se siente desde luego, y tienen que razonarle á uno el por qué y el cómo es buena una obra de arte, *malorum causa*. Lo que hay es que con frecuencia se confunde la originalidad con la extravagancia, y en mi humilde juicio, si lo primero no abunda en Schumann, de la segunda le sobra por todos cuatro costados; de modo que lo más piadoso es pensar que el germen de la locura que le llevó al sepulcro lo tenía en sí de mucho tiempo antes.

Doblábamos á esto la esquina del Teatro Real, cuando de un gran grupo de gente, que en pelotón salía del Conservatorio, se destacaron dos ó tres ciudadanos que por la facha me parecieron coetáneos de mi compañero de paseo.

—¡Qué sesión, D. Marcial, qué sesión!—le dijeron con aire muy satisfecho:—esto sí que es coronar digna y brillantemente la temporada.

—Cierto—se apresuró á contestar el interpelado:—aseguro á ustedes que vengo saboreando de antemano el delicioso rato que voy á pasar.

—¡Cómo pasar!—replicaron llenos de sorpresa.

—Ya lo creo.

—Pero ¿cómo, si en este momento se termina?

—Maldito sea usted, y su encuentro, y sus preguntas, y mi charla—me dijo, dando rienda suelta á la cólera é indignación que le rebosaban.—Muchos años he de vivir, y no han de ser bastantes para perdonarle la que me ha hecho.

—Pero, amigo, sí...

—¡Vaya usted al diablo!—exclamó, alejándose furioso y como alma llevada por aquél á quien me había encomendado.

Confíesote, caro lector, que me quedé algún tanto moñino y apenado por lo que acababa de suceder. Pero acordándome de la promesa que largo tiempo há tenía hecha al director de *La Ilustración* de escribir algo sobre música en su acreditado periódico, consideré que

XXI

EL SEPULCRO DE ESLAVA

Hoy hace un año exhalaba su último aliento, en una modesta casa de la calle de San Quintín, el sabio y por tantos títulos respetable maestro Eslava. Abatido su espíritu, de largos años atrás, por contrariedades sin cuento; presa su cuerpo de lenta y avasalladora enfermedad, vió acercarse su fin con la conciencia serena que da una vida sin tacha, entregada en absoluto al Arte en que tan merecido renombre había alcanzado, y al alivio y socorro del infortunio, que nunca en balde llamó á su puerta.

La muerte de Eslava, nuestros lectores lo saben, causó verdadero duelo. Amigos y adversarios, pagando justa deuda los unos al que fué dechado de amistad, deponiendo los otros ante su yerto cadáver toda pasión, rindieron tributo al mérito y á la virtud de aquel hombre eminente; todos dieron señales é inequívocas muestras del dolor con que veían desaparecer un hombre, honra del Arte á que había consagrado sus vigilia y de la patria que le vió nacer.

A la severa y solemne manifestación que sus discípulos y cuantos amantes del Arte musical encierra Madrid en su seno hicieron en las honras fúnebres que le dedicaron en San Isidro el Real, siguiéronse iguales ó parecidas en casi todas las capitales de España. Navarra, orgullosa de que entre sus montañas hubiese nacido el hombre cuya pérdida lloraba, acordó erigir su estatua en una de las plazas de la capital del antiguo virreinato, y honrar con su nombre una de las calles de aquella ciudad. Se-

villa, que ya había dado esta delicada prueba de cariño al antiguo Maestro de capilla de su Catedral la última vez que la había visitado, hizo colocar una lápida conmemorativa en el antiguo Colegio de *Seises*, morada de Eslava mientras disfrutó aquella prebenda; y allende el Pirineo, la prensa musical consagró sentidas frases, algunas de las cuales nuestros lectores conocen, para lamentar la pérdida que el Arte músico acababa de sufrir.

Y era verdad: no es orgullo patrio mal entendido, ni el amor del discípulo hacia el maestro venerado, ni la entrañable y sincera amistad que le profesábamos, lo que entonces como hoy nos movía á decirlo. Sí: aquella delicadeza de alma, aquella serena y firme decisión, aquel desprecio por toda consideración egoísta, aquel espíritu elevado y aquella bondad, tesoros que sólo poseen las almas grandes, hacían dulcísimo su trato é inolvidable su memoria para los que le rodeábamos. Como profundo didáctico, como severo é inspirado compositor de música sagrada, Eslava merecía respeto á propios y extraños, y su nombre brillará en la historia del Arte, no lo dudamos, como una de las mayores ilustraciones del presente siglo.

Pues bien: una vida, ya lo hemos dicho, toda consagrada al Arte y á su regeneración en nuestra patria, y que hacía ocupar á Eslava el lugar que ocupaba en el corazón de sus compatriotas y conservará en la historia, digna es de un testimonio elocuente que enseñe á los venideros el cariño y la estima en que sus contemporáneos le tuvieron. Y he aquí el móvil que hoy nos guía al escribir estas desaliñadas frases: coadyuvar en cuanto nuestras fuerzas alcancen al noble propósito de la *Sociedad artístico-musical de Socorros mutuos*, cuyo pensamiento, sin que nuestro ánimo sea menoscabar en lo más mínimo el elogio á que es acreedora, nos cupo la gloria de iniciar en este mismo periódico, poco tiempo después de la muerte del eminente maestro, al publicar la traducción que hicimos del artículo necrológico que de él

escribió la autorizada pluma del caballero Vanllewyck, de Lovaina: elevar un monumento á Eslava, modesto y severo cual á su carácter convenía, que encierre para siempre sus cenizas. Esto han hecho otras naciones con los grandes hombres del divino Arte, y España no ha de ser menos: alguna vez no hemos de contentarnos con sólo admiraciones platónicas, máscara, á las veces, de olvido é indiferencia punibles. Beethoven descansa en el cementerio de Veering: una sencilla pirámide que domina la alegre campiña que tanto recorrió en vida, y sin más inscripción que su nombre, revela al curioso dónde están los restos del autor de la *Sinfonía Pastoral*; Hændel, el Milton de la música, reposa en la abadía de Westminster, al lado de los grandes hombres de Inglaterra; los restos de Pergolesse y Paisiello yacen en suntuosos sepulcros; Catania colocaba no há mucho tiempo en ostentoso monumento el cadáver del dulcísimo cantor de *Norma* y la *Sonnambula*, realizando los votos que antes hiciera al iniciar la suscripción con que se costeó, de que, eran sus palabras, «Bellini durmiera sobre la tierra que le vió nacer;» y más recientemente aún, los amantes del Arte han elevado monumentos á Halevy, Auber y Bazin. Eslava también lo merece, y sus restos deben salir del humilde y prosáico nicho donde yacen, y ser depositados bajo las góticas bóvedas de la Catedral de Pamplona, á la vista del pueblecillo donde vió la luz primera, donde se inició en el divino Arte, y al lado del doctor eximio Arlés, de Frago, el doctor de la Sorbona, maestro de San Ignacio y San Francisco Javier y de otros grandes hombres de Navarra cuyas cenizas descansan allí en sueño eterno.

¿Se realizarán estos deseos? ¿Quedarán en proyecto como tantos otros? No lo creemos ni queremos creerlo. Que no sea una esperanza más frustrada en esta vida de desengaños y desilusiones, y que algún día, al contemplar el sepulcro del maestro Eslava en la Catedral pamplonesa, pueda decirse: «Así honra el Arte y la España

toda á los que con su talento y virtud le han dado gloria, guardando cuidadosos sus despojos en religioso recinto, ya que

la parte principal volvi6se al cielo.»

(*La Cr6nica de la M6sica*, n6m. 44, a6o II, 24 Julio 1879.)

XXII

LOS HUGONOTES

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Achaques de la edad, y otros percances que sería ocioso cuanto impertinente referir, han retrasado, á pesar de mi buena voluntad y mejor deseo, el cumplimiento de la oferta que le hice de ser cronista en su acreditado periódico de cuanto en lo que al Arte músico atañe ocurriese intra-muros de esta coronada villa del oso y del madroño. Llego, pues, tarde, y cuando no hay chico ni grande de sus habituales lectores á quienes los diarios cotidianos no hayan relatado por menudo sus impresiones respecto al Teatro Real, y las obras, por buen ó mal nombre mejoras, que en aquel edificio se han hecho, ni por su parte haya dejado de exhalar ayes más ó menos lastimeros (algunos de los cuales, diz, han repercutido en el Monte de Piedad *e altri siti*) á causa de la subida de precios con que ha debutado, salvo sea el galicismo, la nueva empresa. Pero esta demora mía, y perdone este arranque de egoísmo, me quita, por otro lado, el trabajo que, con dolor y en aras de la verdad, hubiera emprendido (dado que mi idiosincrasia no es de suyo mordaz y critica, antes bien, dicho sea con modestia, tal vez con exceso benévola é indulgente), de estampar mis impresiones sobre la reforma hecha en el decorado y adorno del regio coliseo.

Suprimo, pues, decir á usted el efecto que ya de tiempo atrás me hizo la noticia de que se iba á *refrescar* el

interior de nuestro primer teatro lírico; verbo que, sea dicho entre paréntesis, cuando de obras de Arte se trata, me causa el propio efecto que si una avalancha de nieve cayese sobre mi propio individuo, y cállome pintarle lo helado que el tal refresco me dejó cuando lo ví por vez primera. Será una rareza; tal vez entre la costumbre por mucho; pero el Teatro Real, á pesar de la confusión anti-artística de gustos y estilos de su antiguo decorado, y que no era defendible en manera alguna, tenía, en medio de todo, un aspecto serio y grave, al cual, á mi juicio, había contribuído, y no poco, la pátina del tiempo; hoy, salva sea la comparación, me parece una jamaña restaurada, con todos los inconvenientes y restas que el caso suele dar de sí.

Y descartado por añejo cuanto sobre el particular pudiera decir á usted, hora es ya de que le hable de *Los Hugonotes*, ópera con que ha abierto sus puertas al público el regio coliseo.

Conocida es de cuantos se ocupan algo de literatura musical la historia de esta bellísima, y á nuestro juicio la mejor creación del inmortal maestro berlinés. Prometida en sus tiempos al entonces empresario de la Academia Real de Música, el célebre Dr. Veron, Meyerbeer no la entregó en el plazo convenido, y forzoso le fué pagar la multa, de antemano estipulada, de 20.000 francos á aquél y 10.000 á Scribe, á la cual se dice acompañó el juramento solemne de que su obra no había de estrenarse en el escenario de aquel teatro. El retardo en cuestión, cuéntase, no era debido todo á Meyerbeer, á pesar de los toques y retoques que á sus obras daba antes de entregarlas al dominio público. Nourrit, aquel grande artista de quien el mismo Veron dice, en sus *Memoires d'un bourgeois*, que «era el mejor juez y más excelente consejero en los ensayos generales, y cuyos papeles ganaban siempre con los acertadísimos cambios que proponía,» no se conformó, en bien de la obra, con el cuarto acto, tal cual sus autores le habían escrito. Trabajo

parece que costó que Scribe, y á regañadientes, hiciese de nuevo el plan del acto en cuestión, del que no quiso escribir un solo verso, teniendo que encomendar semejante tarea á E. Deschamps; y en cuanto á Meyerbeer, las exigencias del tenor le contrariaron hasta el punto de entibiar por el pronto, y no poco, su amistad con él. Amante del Arte, y ¿por qué no decirlo? del éxito, como pocos, vió, sin embargo, el magnífico cuadro que ante sus ojos se desplegaba, y dando de lado cuanto era ya innecesario ó fuera de propósito, su inspiración y talento crearon, con el cambio, una de las páginas más grandiosas que registra la historia del Arte lírico-dramático.

No es del caso referir cuánto hubo de hacer Duponchel, que había sustituido á Veron, para que Meyerbeer cediese de la amenaza que á aquél había hecho, y baste saber que al fin *Los Hugonotes* se estrenaron en París, el 29 de Febrero de 1839, con un éxito que el tiempo no ha hecho más que justificar, y aumentar si cabe.

Ni el albergue que usted, querido amigo, concede á mis cuartillas lo permite, ni hay para qué detenerse en hacer el análisis de una obra de todos conocida y admirada. De ella se ha dicho con razón que, aparte del sinnúmero de bellezas que contiene, en su conjunto es un cuadro histórico perfecto y acabado; y en realidad, cada una de las figuras que en él se ven tal verdad y tal carácter tienen, que no parece sino que, como no recuerdo quién ha dicho, han sido arrancadas de un tapiz del siglo XVI. El severo y rígido soldado luterano Marcelo, con el canto solemne y grave de Lutero que entona; Saint-Bris, tipo del fanatismo político de la corte de Catalina de Médicis; el caballeresco Nevers, los católicos y calvinistas en incesantes y provocativas contiendas, por un lado; y del otro, y haciendo contraste con tan formidables elementos, Chenonceaux, con sus intrigas, sus galanterías cortesanas, destacándose del fondo de sus encantadoras selvas las poéticas y apasionadas figuras de Raoul y Valentina, forman el cuadro más acabado y

completo de las terribles luchas religiosas y políticas que agitaron la Francia en aquellos tiempos.

Obra tan admirable bien merece, por amor al Arte, esmero y cuidado en su ejecución, y no hubiera estado de más, cuando se ha tratado de poner en escena, tener presente que su mismo autor ponía en ello atención suma; era descontentadizo en alto grado en los ensayos, siendo á veces necesaria toda la autoridad y el respeto que su nombre imponía para que cantantes é instrumentistas, gente levantisca por lo general, y no tan entusiasta por el Arte como pudiera y debiera suponerse, obedeciesen sus preceptos, acatasen sus consejos, y, como consecuencia, pusieran de relieve las mil y mil bellezas que la ópera en cuestión encierra en cada página. Que esto no es lo que, al menos por acá, se ha hecho generalmente, sabido es: con un amor al Arte muy relativo; un afán de *pane lucrando* en las empresas, cuando no los ahogos del momento ó el deseo de satisfacer la inmoderada curiosidad de un público ávido de constante cambio de repertorio, y una docilidad no siempre excusable en los directores á las exigencias de los empresarios por un lado, y del otro á las no menores de los cantantes, *Los Hugonotes* no se han oído sino con cortes absurdos, mutilaciones sacrílegas, variantes sin otra razón que el capricho de artistas mimados y voluntariosos, y con una falta absoluta de armonía y unidad en el conjunto, hija, ante todo, de pocos y descuidados ensayos. Lodo sea, pues, el nuevo director Faccio, que por esto sólo merece ya justísimo aplauso, que al fin nos ha hecho oír la obra entera en sus cuatro primeros actos, y lamentamos el que, por motivos que no quiero saber, ya que no sea por seguir la costumbre establecida, que ninguna razón de ser tiene, hayamos continuado viéndonos privados del quinto, con su bellissimo trío, magnífico y digno coronamiento de la obra. Justo es confesarlo: tal vez, ó sin tal vez, hemos oído en ocasiones anteriores trozos aislados de *Los Hugonotes* mejor interpretados; nunca en su conjunto

como ahora, sin que esto sea decir que la representación de que me ocupo haya sido una solemnidad musical (como, con ese lujo abusivo de calificativos retumbantes, se ha dicho), y cuenta que, como indicaré á usted, no sea la ocasión presente aquélla en que mejores elementos se hayan reunido para ello.

En cuanto á los artistas que la han cantado, más que censuras, aplausos, y no pocos, merecen.

La Srta. Reszke (Valentina) justifica los elogios que de ella habíamos leído tiempos atrás y con ocasión del estreno de *Il Re di Lahore*, de Massenet, ópera que, según parece, hemos de oír, si Dios quiere, y el palo, ó la empresa, no se quiebra. Tiene una hermosa voz de mezzosoprano, de excelente timbre y volumen, vocaliza bien y frasea mejor. ¡Lástima que á estos elementos no acompañe, en el grado que fuera de desear, el corazón y el alma que se necesitan para caracterizar el interesante papel de la apasionada amante de Raoul de Nangy!

La Sra. Scalchi-Lolli es una artista en toda la extensión de la palabra, y han sido merecidísimos los aplausos que ha recibido y cuantos elogios se la han prodigado. Con admirable voz de contralto, de hermoso timbre, fraseando y vocalizando con verdadera maestría, dijo como nunca habíamos oído la cavatina del primer acto y la romanza del segundo.

La Srta. Torresella, con una agradable voz de soprano de no gran volumen, representó discretamente el papel de Margarita de Navarra, y mereció elogios, que más tarde se han confirmado en la desdichada ejecución del *Ballo in maschera*.

En cuanto á Gayarre, los ruidosos aplausos con que siempre es acogido, y que desmienten aquel sabido refrán de que *nadie es profeta en su patria*, dicen más que cuantos elogios pudiera prodigarle. Ardiente partidario del *bel canto*, cuanto enemigo de los que en Italia se dicen *caballeros de la orden del grito*, no puedo menos de consignar el gusto con que veo apartarse al tenor español

del torcido camino que emprendió el año pasado, y seguir el que tan merecidas ovaciones le valieron en *La Favorita*, y se han repetido, sobre todo, en la romanza del primer acto de *Los Hugonotes*, por cierto magistralmente acompañada por el viola Sr. Lestán. Eso es arte; lo demás, falso brillo del momento, y ruína en breve término.

El Sr. Verger era, á mi pobre juicio, como artista, el mejor de la temporada pasada; sigue siéndolo, y es una de las buenas adquisiciones que ha hecho la empresa, así como la del bajo Sr. Maini, que, á pesar de luchar con el recuerdo de Selva, caracterizó muy bien el papel de Marcelo, cantando con excelente colorido y maestría la canción del *piff-paff*, que Castil-Blaze calificaba de «más extravagante que original,» y el duo con Valentina del tercer acto.

El barítono Kashman, cuya voz, no de gran extensión, es algo de *gola* y débil en los puntos bajos, cantó bien el papel de Saint-Bris, y mereció buena acogida del público, que le prodigó aplausos en el *Ballo in maschera*, que más tarde se ha puesto en escena, y á pesar de lo tormentosa que estaba la noche.

Por último, el coro de hombres, más reforzado y con buenos elementos, estuvo bien; del de señoras, la galantería y el respeto que el sexo débil siempre se merece, sellan mis labios y me reducen á prudentísimo silencio.

Hasta aquí, y usando un lenguaje de bastidores, de telón para adentro. Extramuros, ó en lo que se ha dado en llamar pedestal, repitiendo con variaciones y hasta la saciedad un sabidísimo dicho, hay una gran notabilidad, y bastantes injustificadas ausencias que lamentar: mucho que aplaudir y bastante que censurar.

Empecemos, director amigo, por lo que es más agradable. Antes el aplauso que el látigo de la crítica.

El maestro Faccio tiene una justísima reputación en Italia como didáctico, como compositor, y, sobre todo, como director de orquesta. De lo primero, forzoso es

atenerse á los informes; por lo último, uno mi entusiasta aplauso á los muchos y merecidos que ha recibido las pasadas noches en el Teatro Real. Profundo conocimiento de la partitura; completo dominio sobre los cantantes y la orquesta; grande exactitud en los tiempos, y una seguridad que sólo dan el saber y una larga práctica, todo lo reúne, siendo un verdadero maestro en toda la extensión de la palabra.

Y que lo es (y aquí entra la segunda parte) lo prueba el partido que ha sacado de aquella orquesta, y el colorido y precisión con que ésta ha tocado *Los Hugonotes*, dado el lastimoso estado en que se encuentra. Mal colocada, no distribuída; sin una mala tabla armónica (que hubiera sido dinero harto mejor gastado que en adornar con gusto no envidiable el pórtico); falta de elementos importantes, algunos de ellos irremplazables; desquiciada por completo; débil é insegura en la cuerda, no menos en algunos instrumentos de madera, y bastante más en los de metal, no es lo que era; y ó mucho nos equivocamos, ó ha de dar más de un disgusto á público y cantantes, pudiendo llegar el caso. á juzgar por lo que luego se ha visto, de que el Municipio madrileño cuente en la rampa de aquel escenario con un nuevo barrio de la *Morería*, que no estaba de antes en los planos de esta heroica villa.

Y aquí hago punto. Me he extendido, tal vez más de lo que debiera, hablando á usted de *Los Hugonotes*, y en ello fuerza es que le confiese que, aparte de la admiración que esta obra me produce, ha habido algo de premeditación y alevosía. Lo sucedido después en el Teatro Real hasta la fecha no es para relatarse, y más prudente es esperar la enmienda de los fracasos que allí se han presenciado.

La *Sonnambula*, aquella imperecedera obra, de la cual decía su inmortal autor que si una tormenta le cogiera en alta mar, sería, después de la *Norma*, una de las que primero procuraría salvar del furor de las olas, ha nau-

fragado, merced á todos los que tomaron parte en su ejecución; y del *Ballo in maschera*, aún resuenan en mi oído las ruidosas y alegres manifestaciones con que fué recibido por el público de las alturas, coadyuvado por el significativo silencio de los demás, y el estrepitoso aplauso que tributó á la puñalada, que por sí, y en nombre de los presentes, dió al tenor Ugolini el ofendido esposo de Amelia.

De todo lo cual puede usted deducir que hasta el momento en que termino esta epístola, el balance artístico del Teatro Real es: un triunfo y dos desastres.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Octubre 1879.)

XXIII

LA FAVORITA—ROBERTO IL DIAVOLO

Cuenta Adolfo Adam, en sus *Recuerdos de un músico*, que hallándose Donizzetti en París fué convidado á comer por uno de sus más íntimos amigos. No bien había terminado la comida, y cuando el célebre maestro se hallaba saboreando aún la indispensable taza de café (néctar al cual, sabido es, era aficionado con exceso), el anfitrión hubo de decirle que tanto él como su cara mitad se veían, con dolor suyo, obligados á dejarle, por tener que asistir á una reunión á la cual habían sido invitados.

—Es decir—dijo Donizzetti,—que ustedes políticamente me echan á la calle, cuando tan á gusto me encontraba en esta casa. Pues, amigos, yo no opino lo mismo. Acaban de entregarme el cuarto acto de la nueva ópera que estoy escribiendo; me siento en vena de trabajar, y aquí me quedo. Denme ustedes más café y avíos de escribir, y váyanse luego y diviértanse cuanto quieran y puedan.

—Tu voluntad es ley, Gaetano—díjole su amigo;—haz como gustes, y hasta mañana, pues no es fácil que á nuestra vuelta te encontremos ya.

Eran, si las historias no mienten, las diez de la noche cuando tuvo lugar este diálogo. Donizzetti puso manos á la obra, y cuando á la una de la madrugada volvían á su casa los anfitriones, aquél salía á recibirles, diciéndoles con aire gozoso y satisfecho:

—Me he portado como un hombre, y no he podido em-

plear mejor el tiempo. He escrito todo el último acto de *La Favorita*, que oiréis dentro de breves días en la Academia Real de Música.

Y así era: salvo la inspirada romanza del tenor, que pertenecía al *Ducca di Alba* (obra que nunca llegó á representarse), y el andante del duo final, que se añadió durante los ensayos, todo lo demás había sido escrito en aquellas tres horas, con la asombrosa facilidad que tenía el cisne de Bérghamo, y que tanto contribuyó á su desgraciado y prematuro fin.

Pocos días después el público parisién, que había oído con marcada indiferencia los tres primeros actos de *La Favorita*, cuyas bellezas tardó, y no poco, en reconocer, admiraba y aplaudía aquél cuya historia hemos relatado, y que quedará siempre como una de las páginas más brillantes é inspiradas de Donizzetti. Éste, cuyo temor y desconfianza del valer y éxito de sus obras excedía á toda ponderación, paseaba mientras tanto agitadamente por los Campos Elíseos, sin osar encaminarse al teatro, falto del valor necesario para sufrir las angustias, como dice un testigo de mayor excepción, del hombre que entrega las inspiraciones más íntimas de su alma á la discusión de una asamblea de gentes desconocidas.

No creemos que hubiera pasado angustia alguna si, á ser posible, hubiera asistido el célebre maestro á nuestro Teatro Real y escuchado la interpretación que de su obra se ha hecho allí en las últimas noches, salvo un triste detalle, que á su tiempo mencionaremos.

Con *La Favorita* se ha presentado la *prima donna* señora Pasqua, á la cual el público madrileño ha dispensado la favorable acogida que se merecen su talento y excelentes condiciones artísticas. Con voz de timbre muy agradable y de más extensión, que volumen, maestra en el arte del canto y poseída de verdadero sentimiento dramático, ha arrancado espontáneos aplausos, justificando la fama que de tiempos atrás goza en el mundo músico.

Conocido es cómo canta Gayarre dicha ópera, y por

sabido debiera callarse que las dos romanzas, que á nuestro juicio es de lo mejor que dice, tuvieron por acorde final una verdadera ovación. No la mereció menos el barítono Verger, al cual, y nuestros lectores lo saben, hemos considerado como una de las mejores adquisiciones de la actual empresa.

Que la voz del bajo Petit no es lo que de su nombre pudiera colegirse, con oírla basta para saberlo; pero todo lo que tiene de intensidad y volumen le falta del conveniente estudio para amoldarla y mantenerla en sus justos límites. Tal como hoy es, la voz del Sr. Petit es un niño mal educado, y sabido es que éstos, cuando menos se piensa, dan un disgusto á la familia: con un bien entendido trabajo puede serle manantial no escaso de gloria y dinero.

Del servicio de la escena, poco, pero malo, puede decirse. Da grima ver la excesiva modestia, por no decir miseria, en que, por lo que allí contempla el curioso, vivían el vencedor del Salado y sus cortesanos; así como es objeto de piadosa admiración la santa estrechez en que pasaban su existencia aquellos monjes, hasta el punto de no tener en su iglesia sino un mal organillo, indigno de figurar en la más pobre iglesia del último villorrio, y cuyos sonidos, cuando llegaban á percibirse, eran capaces de arrancar lágrimas de dolor (¡y tanto!) al incrédulo más contumaz y empedernido.

¡Pobre Donizzetti! ¡Qué lejos de tu imaginación estaría, en aquellas horas de inspiración que hemos referido, que los severos cantos religiosos que tu corazón te dictara y que, á no dudar, sentirías en tu mente acompañados por las armoniosas notas de un buen órgano, la posteridad había de oírlos en el primer teatro lírico de España acompañados por un instrumento que hasta sería faltarle si aquel nombre se le diera!

Y va de historia. No hace mucho tiempo leíamos en un curioso libro de un contemporáneo de Meyerbeer, todas las angustias y sinsabores que pasó este nunca bastante alabado maestro antes de poner en escena su famoso *Roberto el Diablo*. La influencia de la escuela francesa, si ha de creerse á los escritores transpirenáticos; los consejos de su amigo y condiscípulo Weber, que clamaba al cielo al ver convertido á aquél en compositor italiano, destruyendo de un golpe los ensueños que ambos formarían en la escuela de Vogler, y que, haciendo un llamamiento á su conciencia artística, alimentaba la esperanza de que, desviándose del mal camino emprendido, escribiese una ópera verdaderamente alemana, ó sea, por último, la impresión que en el espíritu profundamente observador y filosófico de Meyerbeer causara aquella época en la cual el romanticismo y lo fantástico se habían apoderado de todos los ánimos, lo cierto es que, dando rienda suelta á su inspiración, rompiendo, hasta cierto punto todavía, con las tradiciones rossinianas, tan en boga entonces, escribió el *Roberto*, dando con ello pábulo á acaloradas disputas entre los aficionados al Arte aun antes de que se pusiera en escena. Cada ensayo era una batalla que se libraba en el escenario y en la sala entre los partidarios de la novedad y los acérrimos sostenedores de la música hasta entonces en boga, en la que las más de las veces no salían muy bien parados aquéllos de las acerbas críticas de los que se tenían por entendidos en el Arte, y que, no considerando merecía la cosa tomarse en serio, mantenían entre sí, según refiere un testigo presencial, un verdadero pugilato á quien inmolaba más alegremente la obra nueva ó pronunciaba sobre ella la oración fúnebre más ingeniosa ó satírica. Tan encarnizada lucha no podía menos de reflejarse en Veron (Director entonces de la Academia Real), en los artistas encargados de interpretar la obra, y hasta en el autor mismo; todos estaban llenos de temor y sobresalto, que se revelaba en su proceder, hasta el punto, en alguno de ellos, que Meyer-

beer maliciosamente decía que el famoso Doctor tan poco fiaba de la partitura, que los excesivos gastos que hacía no respondían á otra cosa que al deseo de salvar la obra, merced al lujo desplegado en la escena, llegando hasta asegurarse por entonces, si bien Veron lo negó después, que el autor del *Roberto* había estipulado con él el pago de una fuerte indemnización en la eventualidad de un fracaso, merced á lo cual los ensayos siguieron adelante y la obra se representó.

Aparte del carácter excesivamente desconfiado de Meyerbeer y que conservó aún en el apogeo de su gloria, natural era su ansiedad en aquellos momentos. Iba á resolverse el problema de su vida artística y de su gloria: ser ó no ser; y no es, por tanto, de extrañar que los días que precedieron á la primera representación fueran para él de mortal angustia. No sabiendo qué hacer (y létenos de lleno en la historia ó cuento que queríamos referir á nuestros lectores, y que, *se non è vero, è ben trovato*), acudió, deseoso de calmar su agitado espíritu, á una sibila muy famosa por entonces en la antigua Lutecia. Tiró las cartas Mlle. Lenormand, que así se llamaba, como pudiera haberlo hecho la última gitana de nuestra tierra, y con voz fatídica y sepulcral pronunció este oráculo: *Una caída... dos caídas... tres caídas*; palabras con las cuales es inútil decir lo consolado y tranquilo que se volvería Meyerbeer al cuarto del Hotel de los Príncipes, en la calle de Richelieu, que por entonces habitaba.

—Claro es—se decía el inmortal maestro—estas palabras no quieren decir otra cosa sino que mi obra sufrirá tres reveses, tantos como representaciones son necesarias para que todos los abonados la oigan y sean testigos de mi descrédito y ruína; y después, el olvido más completo de mi nombre, y el dolor eterno del que ve deshechas en un momento todas las ilusiones de su vida.

Las tres caídas, predijéralas ó no la pitonisa, ocurrieron en la primera representación de la ópera, y, sin em-

bargo, ésta subió *alle stelle*. La cruz á que Alicia se acoge huyendo de las persecuciones de Bertram, que, ciego de cólera y desesperación, revela su origen infernal, se cayó estrepitosamente, corriendo grave riesgo la actriz que desempeñaba aquel papel; la tumba de la cual, en la sublime y fantástica escena de la evocación, salía la famosa Taglioni, se derrumbó, siendo necesaria toda la ligereza de ésta para salvarse de un gran percance; y por último, en el momento en que Roberto, atraído por Bertram en el final del admirable terceto, luchando entre la voz del genio maléfico que le subyuga y la del deber que le atrae al bien, tendía la mano á Alicia para sustraerse de las garras del diablo, aquélla olvidó acudir á tiempo, y Nourrit, perdiendo el equilibrio, cayó en la fosa abierta para Bertram, con no poco riesgo de su vida, y produciendo en el público una ansiedad indescriptible, que pocos momentos después se convirtió en delirante entusiasmo al ver aparecer al cantante sano y salvo en la escena, en unión de Meyerbeer y de los demás admirables intérpretes de la obra en cuestión, que, sabido es, adquirió en breve tiempo celebridad europea.

En España no ha tardado *Roberto el Diablo* en pasar las cumbres del Pirineo y sentar sus reales entre nosotros más que la friolera de unos veintiún años y pico, que son los que median, si nuestras matemáticas no mienten, desde el 21 de Noviembre de 1831, en que ocurrió lo que acabamos de referir, hasta el 15 de Marzo del año de gracia de 1853, que por primera vez se cantó en el coliseo de la Plaza de Oriente.

De entonces acá la hemos oído, peor ó mejor cantada, muchas veces, y en ella han obtenido triunfos, más ó menos merecidos, Selva y Vialetti; Malvezzi, Fraschini, Bettini, Nicolini y Stagno; y del sexo femenino, la Gazzaniga, la Ortolani, la Penco y la Sass.

No han sido escasos ni menos justificados los que ha alcanzado ahora en el regio teatro la Sra. Reszké en el interesante papel de Alicia. La encantadora figura de la

aldeana, la humilde sierva de Roberto, impregnada de un tinte tímido, puro y virginal en los primeros actos, y convertida en los últimos en mensajera del bien y del deber, en lucha abierta con todo el poderío del infierno, evocando la última y sagrada voluntad de una madre y arrancando al genio del mal su presa, ha tenido una felicísima intérprete en la Sra. Reszké, y por ello la enviamos nuestro sincero parabién.

Su hermano, especie de crisálida de los cantores, pues que, después de haber cantado algunos años de barítono, de la noche á la mañana ha aparecido tenor, tiene una voz de bastante extensión, cuyo timbre es mucho más agradable en las notas altas que en las bajas, las cuales resultan algo duras, aparte de no emitirlas con toda la limpieza y claridad que fuera de desear, y lucha en el difícil papel de Roberto (que hoy por hoy nos parece empresa algo superior á sus fuerzas) con recuerdos no fáciles de borrarse. Es, en suma, un cantante apreciable; dice discretamente algunas frases; obtiene aplausos en varias ocasiones, en los cuales hemos hecho coro, y, sin embargo, cuando nuestras palmas batían, involuntariamente recordábamos aquellos versos de Ventura de la Vega en *El Estreno de una artista*:

«Dentro de cuatro ó seis años
Vuélvase usted por aquí.»

Esos, dedicados al estudio, podrán hacer del Sr. Reszké un tenor de *primo cartello*.

El tipo de Bertram, salido de los antros infernales y convertido en el maléfico compañero y amigo de Roberto, no es fácil de ser interpretado acertadamente, y es expuesto á exageraciones que pueden hacer caer en el ridículo. Deber es, por lo mismo, de un buen artista estudiarlo á conciencia, y esto es lo que, á nuestro juicio, no ha hecho el Sr. Maini, que con tanta realidad y verdad representa el Marcelo de *Los Hugonotes*. El Bertram

que nos ha hecho ver es un diablo grotesco, avinagrado, bufón de mala especie, y, lo que es peor, *cursi*, incapaz de atraer alma ninguna, por perdida que esté. El silencio del público le ha dicho más que nosotros pudiéramos añadir.

La Srta. Torresella y el Sr. Valero cantan la obra discretamente, y los coros no descomponen el cuadro.

La orquesta, bien; pero no á la altura de *Los Hugonotes*. Merece, sin embargo, elogios la manera como toca la escena de la *evocación* (salvo un *accelerando* que no hemos visto, por más que hemos buscado, en la partitura), y, sobre todo, los bailables, en los cuales Meyerbeer derramó á manos llenas tesoros de melodía, ritmo y colorido instrumental.

La escena, servida con la misma incalificable pobreza y el descuido que va ya siendo crónico, sin que le salven, antes al contrario, de tan merecidos calificativos aquellos fuegos, más que fatuos, presumidos, á juzgar por la luz que dan y que envidiarían los mortecinos faroles de la villa, que aparecen en el claustro al terrible llamamiento del diablo; aquel paseo higiénico al par que ventilatorio de los espectros, capaz de quitar ilusiones al más melenudo y pertinaz sectario del romanticismo, ni aquellos condenados que en el infierno se ven tan simétricamente puestos, que más que tales, parecen racimos de cuelga, amén del ridículo mascarón, que años há debiera haberse suprimido.

* * *

Entre las dos óperas de que nos hemos ocupado, la empresa ha echado un remiendo al *Ballo in maschera* con el tenor Sr. Abruñedo, á quien el público dispensó favorable acogida, propinando unas cuantas tomas de ella á los abonados, que pasaron mal que bien. No así la *Linda de Chamounix*, que á la primera dosis se atragan-

ló á los oyentes, y concluyó... como debía concluir, incluso con la paciencia del público.

También las dos Sociedades de Conciertos, acudiendo á prestar su óbolo á nuestros desgraciados hermanos de las provinciás de Levante, han dado, en lo que va de mes, cada una su respectivo concierto. Ambas sacaron del fondo del cofre lo mejor de su repertorio, y el éxito correspondió á las esperanzas que en la una se tienen, y á las realidades que de años atrás viene la otra en posesión.

El teatro de Jovellanos sigue haciendo esfuerzos por galvanizar el cadáver de la zarzuela. Algún día, si Dios quiere y mis lectores tienen paciencia, nos ocuparemos de ello; por ahora la deseamos que la tierra le sea ligera, y si es sólo síncope, el alivio.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Noviembre 1879.)

XXIV

MIGNON—FAUSTO

La falta de dirección artística que desde los comienzos de la actual campaña se nota en el regio coliseo, en estrecho maridaje con la temperatura tropical, vamos al decir, que gozamos, con todos sus lastimosos frutos y consecuencias, ha tenido punto menos que cerradas las puertas de aquel teatro por no poco tiempo, como saben todos sus pacientísimos y sufridos abonados, á los cuales la empresa, con una solicitud implacable, se ha encargado cuotidianamente de matar sus ilusiones, anunciándoles el turno pacífico de indisposiciones más ó menos súbitas que acometían á los artistas que forman la compañía, privándola, con el dolor que es de suponer (piadosamente pensando), de dar gusto á los señores. Estos largos compases de espera sólo han sido malamente interrumpidos (que harto peor es hacer sacrilegios musicales que callarse) por alguna que otra representación de *I Capuletti*, *Il Trovatore* y *Un Ballo in maschera*, verdaderas víctimas propiciatorias, entregadas sin piedad al sacrificio, para que sobre ellas, y como *in anima vili*, descargasen su furia los más descontentos, sirviendo de paso para hacer una especie de revista de comisario de todos los tenores sin contrata que andan por esos mundos de Dios, sin que de tan dolorosos casos quepa hacer otra excepción que la de algunas dosis más, á las ya propinadas, de *La Favorita*, ópera que deben cantar de memoria los dioses de aquel Olimpo, que desde este año

asiste en cuerpo desde las alturas á las representaciones del regio coliseo.

Tales cosas, que aun en bien de la empresa lamentamos, no merecían la pena de contarse; y acordándonos de que, según decía un vate ilustre, «el silencio es una opinión,» hemos preferido, aguardando mejores tiempos, expresar la nuestra como en más de una vez se cuenta acostumbró á hacerlo el insigne autor del *Pelayo*. Sirva esto en descargo de nuestra conciencia y como explicación al mutismo forzoso que hemos observado.



Entre las varias obras que en su larga vida escribió el autor del *Werther*, las *Aventuras de Wilhem Meister* y el *Fausto* forman, como si dijéramos, dos épocas de su vida. Escrita la primera en medio de una juventud agitadaísima, quiso en ella (al decir de los que se creen enterados) encarnar en varias figuras las numerosas experiencias que había hecho del corazón femenino; y en efecto, los tipos que presenta, varios y antitéticos entre sí, no tienen más de común que el amor que inspiraron al héroe de la novela, ó más bien el que por éste sintieron aquéllas. Mariana, tan leal é inteligente como débil para resistir los tormentos que amargaron su existencia, y víctima del supuesto abandono del hombre á quien entregó su corazón; la celosa Aurelia, devorando con furia el afrentoso aislamiento en que la dejó Lothario; Melina, tan sentimental como insoportable, y en contraposición á ella, Filina la comedianta; Teresa, honesta é inteligente, ocupada sólo en los quehaceres domésticos y aspirando á la tranquila felicidad del hogar, todas ellas son víctimas del desprecio y del olvido de Wilhem, que al fin y postre encuentra el bello ideal en Natalia, encarnación del amor más puro y acendrado, y con la que se casa, no sin que en esta serie continua de amores apa-

rezcan dos seres desheredados de la fortuna, Félix y Mignon, cuyo nombre ha popularizado Ari Scheffer.

Fausto, nuestros lectores lo saben, fruto de largos años de meditación, es libro en el que Goethe consignó sus sentimientos y las luchas interiores que le devoraban, á pesar de la indiferencia absoluta que aparentaba; «mezcla de sentimentalismo y de abstracción, de lirismo inocente y puro, y de profundidad metafísica, personificados en la encantadora figura de Margarita y del Doctor,» y sobre ellas, y como alma de las pasiones que se desencadenan y de los tormentos que se sufren, la maravillosa figura de Mefistófeles, es, en suma, el poema, la eterna lucha del bien y el mal.

Novela y poema han sido manantial fecundo para las Bellas Artes; pero como observa un conocido crítico, cuyas obras andan en manos de todos, la música hasta ahora había sido la menos feliz al querer asimilarse y popularizar los personajes más culminantes de ambos libros.

De *Mignon* no era fácil, al menos hasta el presente, puesto que no creemos se haya escrito libreto alguno hasta el que ha servido á Thomas para su partitura, y de él puede asegurarse que tanto han puesto de su cosecha los que le escribieron, que, salvo los nombres de los personajes, difícil hubiera sido al mismo Goethe saber qué era lo que de su novela se habían apropiado aquéllos. Bien es de tener en cuenta, como en su tiempo se dijo, que no era fácil presentar en el teatro aquella sucesión de amores, y menos teniendo en cuenta que las mujeres allí, más que tales, «son principios, y los principios no cantan cavatinas.»

Cuéntanse, por el contrario, y hasta la obra maestra de Gounod, nada menos que diez óperas escritas sobre el poema del *Fausto*, por el príncipe Radizwill en colaboración con Schneider, por Seyfried, Spohr, Lindpaintner, Angélica Bertin, Beauncourt, Pellaert, Rietz, Lickl y Strauss. De los libros nada podemos decir, pues

no los conocemos; de la música, la historia cuenta que, salvo la de Spohr, que vivió algún tiempo, las demás pronto cayeron en eterno y merecido olvido. ¡Lástima grande que el pensamiento que tuvieron de componer sobre este asunto Beethoven, Meyerbeer, y hasta se dice que el mismo Rossini, no lo hubiesen llevado á feliz y deseado término!

Pero, lamentaciones aparte, bueno es consignar que, si no el bello ideal que estos genios hubiesen alcanzado, Berlioz con su *Sinfonía fantástica*, á la cual tributa hoy el mundo la merecida fama que en vida negó á su autor, y Gounod (cuyo libro es trasunto bastante fiel de los principales cuadros del poema) en su ópera, que ha de ser, ó mucho nos equivocamos, el título de gloria que le coloque entre los primeros compositores de la Francia en el presente siglo, han conseguido modificar, aunque no borrar del todo, la afirmación de Scudo que antes hemos mencionado.

Basta con lo dicho para que se deduzca el juicio que el *Fausto* de Gounod nos merece. Magistralmente escrita, encierra dicha ópera páginas bellísimas y momentos de verdadera inspiración, y el unánime aplauso con que por todas partes ha sido recibida (que dice más que todas las críticas juntas) es buena prueba de su innegable valor, por más que no estemos distantes de la opinión del crítico ya citado, que juzgaba, al oirla por vez primera, que Gounod no había acertado del todo á dar á su obra el tono, creemos son las palabras, de que se halla impregnada la de Goethe (y buena prueba de ello es la escena de la Catedral, que en manos de Meyerbeer hubiera sido admirable), ni conseguido hacer imposible una nueva tentativa, cual con el *Don Giovanni*, de Mozart, ó *Los Hugonotes*, del maestro berlinés, sucede.

Ambrosio Thomas y Gounod: he aquí los dos maestros cuya música hemos oído desde que el Teatro Real ha salido de su letargo. Nacidos en el mismo suelo, educados en igual escuela, los dos han alcanzado merecido

renombre, y *Mignon* y *Fausto* son, hasta el presente, de las mejores producciones de su ya larga carrera artística. Maestros en el Arte de escribir, habilísimos en la instrumentación, ambos se hacen notar por la elegancia de estilo, la riqueza de armonía y la pureza de la frase; y aunque de ninguno de ellos pueda decirse que es un genio en toda la extensión de la palabra, Gounod es, á no dudar, el más inspirado, por más que no peque de exuberancia de imaginación ó ésta se halle contenida, como dicen sus más acérrimos partidarios, por el exceso de inteligencia y de saber. De todas maneras, la originalidad, el vigor y energía, sobre todo en los coros; la pureza y dulzura en algunas melodías que resaltan en las obras de Gounod, no existen, ni con mucho, en Ambrosio Thomas, quien, sin embargo, sabe suplir con medios hábiles é ingeniosos la carencia, harto frecuente, de inspiración, y con un talento nada común, á falta de medios propios, sabe también adaptarse é identificarse con los mejores modelos, de los que ha hecho, á no dudar, tan profundo como aprovechado estudio.



Las dos óperas de que hemos hablado son las que la Sra. Nilsson, cuya fama europea conocida es de todos, ha elegido para presentarse hasta ahora al público madrileño, recibiendo tan entusiastas como merecidas ovaciones. Para aquellos de nuestros lectores que la hayan oído, innecesario era nuestro juicio; á los que no hayan tenido esa fortuna (que siempre lo es para un verdadero amante de la música oír artistas de su valía, hoy, sobre todo, que tanto escasean), les diremos que la voz de la *diva* en cuestión, de timbre agradabilísimo y susceptible de la riqueza de matices con que, dando muestra de pasmosa maestría, sabe modularla, no está, por desgracia suya, en el período de su apogeo. El excesivo trabajo, sin

duda, ha hecho que disminuya de extensión y de facilidad en atacar las notas agudas: hoy difícil, si no imposible, le sería cantar, de la manera maravillosa que hace ya años la oímos, la difícil aria del *Flauto magico*, de Mozart; pero, en cambio, ¡qué distinción, qué maestría, qué admirable dicción, qué pureza en el modo de frasear y cuánto arte! Salva la demasiada lentitud en algunas frases, y el olvido, sin razón que lo justifique, en que tiene en otras el compás, lunares que la justicia exige notemos, es imposible soñar otra personificación más completa y acabada de la Margarita de Gounod. Cierto es que algunos Aristarcos avinagrados recordarán aquel dicho, tantas veces repetido, de Rossini, á quien, preguntándole qué se necesitaba para ser cantante, contestaba: «Voz, y luego voz, y después voz,» y la de la Nilsson no está en su apogeo, como hemos dicho; y que algún otro podrá reprocharla por sus miradas y por su manera de decir, que no revela la naturaleza sencilla y adorable, cuya inocencia es el mayor de sus encantos, y que profundamente absorbida en sus deberes religiosos y domésticos, nunca supo, hasta su fatal encuentro con Fausto, lo que es amor, es decir, tal como la pinta Gœthe en su poema; pero á los primeros les daríamos la misma contestación que el autor del *Guillermo* cuentan dió á Escudier cuando le preguntaba sobre la veracidad de su dicho: «Es cierto—le dijo,—pero es para cantar; para ser artista es otra cosa: se necesitan muchas más.» Estas son el arte que en todas sus manifestaciones posee á maravilla la Nilsson. En cuanto al segundo reproche, menos cierto es si cabe: no es la Margarita de Gœthe, pero sí la de Gounod, á quien la inoportuna intervención de un Siebel que busca flores y la sigue, especie de Querubino sentimental, la ha hecho saber algo, honestamente se entiende, de lo que aquélla ignoraba por completo. Esto supuesto, no cabe dar más encanto al papel de la encantadora Gretchen, ni decir mejor las frases al encontrarse con el Doctor rejuvenecido, ni cantar con

más ensueño la antigua canción del Rey de Thulé, ni sentir más pasión en la escena del jardín, ni mostrarse más dramática, á pesar de que sus facultades le sean á veces traidoras á su voluntad, que en la escena de la Catedral y en la muerte de Valentín.

Mignon, la niña vagabunda, ha tenido también felicísima intérprete en la *diva* que nos ocupa; y á pesar de la conocida inferioridad de la obra respecto del *Fausto* y de las condiciones de ópera cómica, eminentemente francesa, ha servido para poner el sello al juicio que de ella se había formado, desarrugando el entrecejo aun á los más severos. No cabe, en verdad, más arte, ni es posible expresar con más fidelidad el pensamiento del compositor.

Cómo se han ejecutado estas obras por el resto de los actores, lo diremos en breves palabras: las dimensiones demasiado largas de este artículo no permiten más, ni en realidad era éste nuestro objeto. En la ópera de Gounod se ha presentado un excelente artista, á quien enviamos nuestro sincero aplauso: el Sr. Vidal, que caracterizó con cuidadoso esmero el no fácil papel de Mefistófeles. Gayarre luce su admirable voz; pero, aparte de que no creamos sea esta ópera en la que más afortunado esté, aun en este punto es lastimoso, y en bien suyo se lo decimos, el contraste que resulta entre la pasión que caracteriza la Nilsson y la tranquilidad imperturbable (que no se altera ni al matar él al hermano de Margarita) con que permanece el aplaudido tenor desde el primer compás de la ópera hasta el último.

El barítono Kashman, bien; y de los demás, incluso la orquesta, nada de particular recordamos de que merezca hacerse mención.

En cuanto á *Mignon*, lo mejor que puede hacerse es guardar silencio y desear buen viaje á los que, de resultas de las ovaciones recibidas, habrán tomado el portante á estas horas.

Y hagamos punto, que ha to hemos abusado de la pa-

ciencia (si la han tenido) de nuestros lectores; caridad que por otro lado nos priva con gusto de dedicar un párrafo al teatro de la Zarzuela, que en las pasadas Pascuas ha querido salir de su marasmo, y acordándose tal vez de aquel impío refrán de un mal pintor, «á mal Cristo, mucha sangre,» ha puesto un *Corpus de idem* en escena, que murió del susto que á sí propio se dió á las pocas noches, no sin hacer constar los desvaríos en que á veces puede incurrir un autor dramático de reconocido ingenio, y la decadencia que hace tiempo venimos notando en silencio de un maestro justamente aplaudido en otros tiempos.

Con más gusto daríamos cuenta de las sesiones de la Sociedad de Cuartetos; pero por hoy no lo hacemos. La importancia de la música oída en ellas y lo esmerado de su ejecución, capítulo aparte merecen, y lo tendrá, Dios mediante.

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

XXV

LOS CUARTETOS DEL CONSERVATORIO

No hace muchos años aún, el hablar de música clásica en nuestra amada tierra era, salvo contadísimas excepciones, motivo punto menos que seguro de atraerse una sonrisa compasiva, cuando no burlona, amén del calificativo de pedante al uso del célebre D. Hermógenes, que sabido es hablaba en griego para mayor claridad. Haydn, Mozart y Beethoven eran desconocidos para muchas gentes, incluso las que se decían aficionadas, dándose más de una vez el caso de que, si llevados algunos por el incentivo de la curiosidad iban á donde la música de aquellos grandes genios se cultivaba, ya que por buena educación no manifestasen al punto su descontento, á muy luego se desquitaban del mal rato pasado, desatándose en invectivas y epigramas más ó menos sangrientos contra lo que en tono de burla llamaban *música sabia*.

Recuerdo á este propósito haber oído contar á mi queridísimo é inolvidable maestro Eslava que allá en Sevilla se reunían varios amigos y profesores á tocar cuartetos y estudiar las maravillosas concepciones de los maestros mencionados; y que si por acaso un inevitable compromiso les hacía admitir en aquel pequeño cenáculo del Arte algún intruso (*rara avis* por lo demás), el medio seguro é inevitable de deshacerse de él era (¡hoy nos parecería inverosímil!) ejecutar cualquiera de los números de las admirables *Siete Palabras*, de Haydn. Pronto las fauces del oyente empezaban á dar

muestras de su elasticidad; y no bien dejaba de sonar el último acorde, el recién venido ponía pies en polvorosa, con gran contentamiento de los que con tan fácil como agradable remedio para ellos se veían libres de aquel importuno. De más modernos tiempos aún viene á mi memoria un suceso ocurrido en el teatro de la Zarzuela, y que por aquel entonces corrió con fortuna entre la gente música. Pensóse allí, y en unos conciertos sacros que se hicieron los viernes de Cuaresma, dar á conocer el *andante* de no sé cuál sinfonía de Beethoven. Acudió la orquesta al ensayo, con no gran entusiasmo que digamos, y al terminar la primera, y como se verá, única lectura de la obra en cuestión, un músico tan vetusto como avinagrado rompió el silencio glacial que se sucedió, exclamando con todo el mal humor de que era capaz: «Esto dura más que un par de botas.» Prorrumpieron en una carcajada homérica todos sus colegas, que dió al traste con el *Gran Mogol*, como le llamaba Haydn, y el *andante* fué relegado al polvo del archivo para no salir hasta bastantes años después.

Diferentes causas producían éstos y parecidos casos, hijos de la sensible y marcada decadencia del gusto músico en España en la época á que nos referimos: no parecía sino que Euterpe deseaba correr igual ó parecida suerte á la que por entonces cabía á sus hermanas, y de que daban tan sensible como clara muestra las raquílicas Exposiciones de Bellas Artes que se verificaban en la Academia de San Fernando y en el ex-Convento de la Trinidad, y tal cual edificio capaz de encender el rostro al mismo Churriguera, si su desgracia le hubiese deparado la no envidiable dicha de poderle contemplar.

La música sagrada, excepción hecha de la que ejecutaba la Real Capilla, andaba en manos de personas cuyo buen deseo no eran bastante á suplir los escasos conocimientos que tenían en el Arte, y las grandes obras de nuestros clásicos yacían sepultadas en los archivos de las catedrales en el más profundo olvido, habiéndolas

sustituído una música de todo punto profana, y las más de las veces de ningún valer artístico; la zarzuela se hallaba en embrión, y nuestros teatros líricos alimentaban el gusto público dándole á todo pasto las ruidosas obras de Verdi en sus primeros tiempos. Por otro lado, la música *di camera* estaba reducida á canciones, en las que podía dudarse si era la letra ó la música lo más insulso; á temas, con variaciones interminables en el piano, que hicieron exclamar en una ocasión á Nicasio Gallego: «Esto ya no es tema, es manía;» á romanzas sin palabras, y la mayor parte de las veces sin ninguna otra cosa más, como las calificaba Lenz, ó á alardes gimnásticos (que á esto estaban reducidas la mayor parte de las llamadas *fantasías*), hechos para alucinar á los incautos y proporcionar de paso un baño ruso al infeliz que tenía la pretensión de lucirse con ellas.

Tales elementos, que bastaban y sobraban para desviar el buen gusto, claro está que habían de producir su natural efecto al tratarse de la música verdaderamente clásica. Anclada España «entre la jota y el puchero,» como decía cierto popular personaje de una de las más conocidas zarzuelas, no era de extrañar que inteligencias poco y mal educadas (para el caso, se entiende), y sentidos viciados y estragados, fuesen refractarios, ó por lo menos no comprendiesen las bellezas de la música alemana, ni se apoderaran de los tesoros de ciencia é inspiración que sus páginas encierran.

Así pasaron años, hasta que Jesús de Monasterio, lleno de gloria y laureles cosechados en sus viajes artísticos allende el Pirineo, volvió á fijar su residencia entre nosotros. Poco tiempo después inauguraba modestamente sus sesiones en un saloncillo del Conservatorio la *Sociedad de Cuartetos*, ante un reducido número de adeptos (que bien contados éramos), y con ellas se asentaba el principio de la regeneración del buen gusto y de la afición á la buena música en nuestra patria. Diez y ocho años han pasado, y los hechos hablan más que cuanto

pudiéramos decir: los nombres de Haydn, Mozart y Beethoven son populares, y las sesiones mencionadas el acontecimiento tal vez de más importancia que en la esfera del Arte ocurre durante el año en la coronada villa.

*
* * *

El Arte, decía un elocuente orador, es una manifestación, y el artista pone en sus obras algo más que su trabajo y el genio: se pone á sí mismo. El estudio comparativo de los grandes hombres que registra la historia de las Bellas Artes y de las portentosas creaciones que les dieron fama imperecedera, mostrando la estrecha alianza que entre unos y otras existe, probaría, á no dudar, la verdad de tal aserto. La pureza y dulzura de las vírgenes del Beato Angélico; la ostentosa riqueza y los prodigios de color del Ticiano; el pasmoso realismo de los mártires de Ribera, y las gigantescas figuras de Miguel Angel, es indudable que, á falta de otros datos, serían bastantes para revelar la profunda piedad del dominicano de Fiesole, la grandeza de ánimo del pintor de Carlos V, el espíritu turbulento del Espagnoletto y la elevación de carácter del inmortal autor del *Moisés*. Pero si en la pintura y escultura pudiera caber duda, que no la hay, en la música, arte por excelencia de sentimiento, satisfacción la más íntima y sublime del espíritu, la verdad es completa. «Dime qué música escribes, y te diré quién eres,» puede decirse al compositor, sin temor de equivocarse. Sin abarcar otros límites que los que nos hemos propuesto, bien podemos asentar que la simple audición de las obras que tan admirablemente han sido interpretadas por la *Sociedad de Cuartetos* en los pasados días, y que muy á la ligera vamos á reseñar, son la expresión más fiel y exacta del carácter y hasta de las fases de los cuatro colosos de la música clásica.

Que los cuartetos de Haydn (ob. 55, 76 y 77) son tres

joyas, por sabido debiera callarse. Es innecesario hacer de ellos un examen detenido; pero séame lícito, al menos, recordar el primer tiempo del cuarteto en *la*, edificado, al decir de E. Sauzay, *sobre quintas*, y en el cual aparecen el genio y el saber en admirable consorcio; lucha constante de problemas de armonía, no vencidos al modo de Beethoven y Rossini, en algún caso, atropellando magistralmente los preceptos de escuela, sino con la difícil facilidad que sólo da una consumada ciencia unida á la inspiración más espontánea; así como el cuarteto en *sol*, cuyo *adagio*, tal vez el más sentido y grandioso que escribió Haydn, recuerda más de lo que fuera menester, en honra de Donizzetti, uno de los mejores temas del *Poliuto*; y el *minuetto*, en el cual, sobre todo en el trío, se presiente el *scherzo*, que Beethoven sustituyó más tarde, dándole un carácter especial de novedad y fantasía, é imprimiéndole el sello de su poderosa y profunda inventiva. Pues bien: en cada una de las páginas de estas obras palpita la serena tranquilidad del hombre que, si en sus primeros años había sufrido las privaciones inherentes á la pobreza, bien pronto, y en edad aún temprana, la protección de un poderoso príncipe le pone á cubierto de los cuidados de la vida; y tranquilo en aquella feliz medianía que ensalzaba el poeta, su alma está llena de la santa paz que da un espíritu profundo y verdaderamente religioso y un corazón libre del embate de las pasiones. Así es que esta música no inspira, me decía en cierta ocasión un fanático admirador suyo, ningún pensamiento bastardo: al contrario, el ánimo se consuela al oírla; y si por un momento la tristeza le embarga, bien pronto torna la calma, dejando al oyente en una tranquilidad honesta y apacible.

No así Mozart, el Crespo de las ideas musicales: sonreído en sus primeros años por la fortuna, acariciado por los príncipes, aclamado por los maestros, hasta por aquellos severos escolásticos que pasaban con justa razón como doctores del difícil Arte de la composición, la for-

tuna le torna pronto las espaldas, la envidia le acosa con sus acerados dardos, y su vida es una serie interminable de infortunios que sólo tienen por término la muerte. Expresión fiel y exacta de los tormentos por que pasaría aquella alma elevada; grandioso resumen de las angustias de su atribulado espíritu, es, á no dudar, el admirable quinteto en *sol menor*, «manantial delicioso de tormentos» y expresión la más sublime del dolor. Se ha dicho por un pensador profundo, que hay en las creaciones que lleva á cabo el genio, una hora sin igual, un momento incomparable para el artista, momento que puede llamarse el paso del astro, y ese, creemos nosotros, fué sin duda para Mozart aquél en que escribió la incomparable obra que nos ocupa. Suma admirable de todos los dolores y congojas del espíritu, explosión sublime de tristeza, muestra á la vez cuán ciertamente definía la inspiración el vencedor de las pirámides, diciendo que era «la resolución instantánea de un problema mucho tiempo meditado.» El quinteto que nos ocupa debió embargar, y no por breves días, la mente de Mozart; luego salió entero y armado como Minerva de la cabeza de Júpiter. Sentimiento, pasión reconcentrada, dolor sublime en medio de una ciencia profundísima, admiración del artista, prodigio de saber para el escolástico, obra, al decir de un entusiasta maestro, firmada por Mozart en cada nota, y que sólo él pudo hacer, no cabe analizarla en breve espacio. Limitémonos á señalar tan sólo el primer tiempo, y el *andante* (compuesto de una sola frase, tal vez la más larga que se conoce), de carácter esencialmente dramático, lleno de melancolía y pasión, y el último quejido que en esta incomparable elegía exhala el espíritu angustiado del divino Mozart.

Dos cuartetos más, y el quinteto en *re* (ob. 458, 478 y 593), del mismo autor, se han oído también. Conocidos y admirados de los amantes de la buena música, el temor de ser largos nos hace limitarnos á mencionarlos tan sólo.

Miser et pauper sum, anotaba en cierta ocasión Beethoven en su cuaderno de memorias, y en otra escribía á un amigo suyo, que la idea del suicidio le asaltaba con frecuencia, y «el Arte es el que me detiene, añadía, para cortar esta vida miserable, y ¡tan miserable! con una organización nerviosa que una nada me hace pasar del estado más feliz á la situación más dolorosa.» Al hombre que así siente; al que, según Wegeler, «nunca conoció el vacío en su corazón;» al que, desligándose del mundo en que vivía, hallaba su mayor placer en la soledad del campo y la contemplación de las maravillas de la naturaleza, no puede pedírsele ni la candorosa sencillez de Haydn, ni el dolor resignado de Mozart. Nuevo Prometeo, mantiene lucha abierta con las miserias de la vida y con las decepciones que su corazón sufre, y la sublime música que escribió y que, penetrando en el corazón del oyente, imprime en él una indeleble huella, que gráficamente se ha dicho es la garra del león, revela á cada momento el espíritu enérgico y vigoroso que la dictara.

Así, después de seguir por breve espacio de tiempo las huellas de Mozart, á cuyo tiempo pertenece el cuarteto en *mi bemol* (ob. 16), claro y de fácil comprensión, Beethoven se remonta, y elevándose, al decir de M. Marx, en los cuartetos en *mi menor* y en *fa* (ob. 59), «á inaccesibles alturas sobre todas las obras de este género pasadas, presentes y futuras,» aparece por entero con el genio del hombre pensador. Más nebuloso, se hace, en cambio, notar por las grandes novedades de ritmo y armonía, así como por el lujo de sonoridad, en el cual se ve marcada la huella del sinfonista; siendo de notar que, tal vez por complacer al conde Rasoumowski (á quien dedicó estos cuartetos), ó por un capricho, abandona en uno de ellos, por un momento, lo que su musa le inspirara, tomando como tema una melodía popular rusa, al modo que en la *Sinfonía heroica* lo hizo de un coro de estudiantes, y en el *andante* con variaciones del famoso *Septeto*, un canto, también popular, de las ori-

llas del Rhin, recuerdo acaso del suelo que le vió nacer.

A esta segunda fase del genio de Beethoven pertenece también el admirable trío en *re* (ob. 70), del que, en obsequio á la brevedad, únicamente mencionaremos el *adagio*, verdadero mar desconocido, cuyos derroteros intentó señalar Hoffman en el poético estudio que de él hizo, y que tal vez señalaríamos como el más hermoso que aquél escribió, si el recuerdo del *andante* de la *Novena sinfonía* no nos hiciera vacilar.

De las dos sonatas para violín y piano (ob. 30 y 47), maravillosamente interpretadas, dicho sea de paso, por Monasterio y Guelbenzu, y que completan el número de las obras del autor en cuestión que este año se han ejecutado, poco, y menos nuevo, podemos decir: bien conocidas y admiradas son de todos los apasionados á este género de música, que al examinarlas vacilan respecto á cuál de las dos ha de darse preferencia. Reconocemos de buen grado que tal vez sea más acabada y perfecta la sonata en *do*, considerada por algunos como «una de esas producciones capitales que deciden de una época dada en las artes,» y cuyo fantástico final, impregnado del misterioso romanticismo que inspiró más tarde á Weber, es, á no dudar, una brillantísima página; pero no podemos menos de confesar que nuestra simpatía es mayor por la sonata en *la* (escrita, como sabido es, para el mulato Bridgetown, capitán de la marina mercante de los Estados Unidos y excelente violinista), y que el ya varias veces citado Lenz calificaba como «la expresión de la fuerza y de la medida á guardar en la misma fuerza.» De entonación grandiosa y solemne en el primer tiempo, apasionada en el *andante* (cuya tercera variación, si no produce tanto efecto como las demás, es, á nuestro juicio, la más bella), llena de brillantez y vida en el *presto*, cuyo ritmo tiene algo de la *tarantella* napolitana; por su novedad, vigor y dimensiones, es verdadero modelo en el que hay mucho que estudiar y más aún que admirar.

Beethoven es el Profeta, y Mendelssohn el Califa sucesor, ha dicho no sabemos quién; y sea por esto, ó por la marcada predilección que por ambos autores sienten los cuartetistas (y en la que no son solos ciertamente), igual número de obras que de aquél se han oído de éste, á saber: la sonata en *mi* (ob. 45), los tríos en *re* y *do* (ob. 49 y 66), el cuarteto en *fa* (ob. 2) y el quinteto en *si bemol* (ob. 67). Hijo mimado de la fortuna, y de educación esmeradísima, respíranse en sus obras la felicidad doméstica al par que la más exquisita distinción, y el sentimentalismo que en ellas se revela, muestra, no la pasión desgarradora del que sólo ve en torno suyo tristezas sin cuento, sino la ambición legítima del corazón tierno, sensible y apasionado, que no saciándose con el bien que posee, aspira á la suprema dicha y felicidad. No de otra manera nos explicamos el tinte malancólico y sentido de los *andantes* que ha escrito, y los trémolos y *crescendos* admirables de la grandiosa peroración final con que la mayor parte de las veces los termina. Harto conocidas, por demás también, estas obras (excepto el trío en *do menor*, que, ejecutado por la vez primera, no es extraño pasasen algún tanto inadvertidas todas las bellezas que encierra y le han hecho cobrar merecidísima fama en el extranjero), la paciencia de nuestros lectores exige que nos abstengamos de todo análisis, por breve que quisiéramos hacerle.

La *Sociedad de Cuartetos*, alejando, con gusto nuestro, toda idea de exclusivismo, ha intercalado en una de sus sesiones el gran trío en *la* (ob. 155) de Raff. Teníamos á este autor por compositor fecundo, dado el número de obras que ha escrito; conocíamos la fama que goza en su patria, sobre todo entre los adeptos á cierta escuela; y como crítico musical, sabíamos figuraba entre los más ardientes partidarios de Wagner: de aquí nuestra curiosidad por conocer alguna de sus composiciones, que de presumir era participasen, y no poco, de la jerga filosófico-música, tan en boga allende el Rhin. Pero ¡oh

desilusión! oímos el trío, y vimos que ni correspondía á lo que esperábamos, ni tenía de grande más que el nombre que su autor le había puesto, ni era digno de figurar al lado de los demás autores con cuya música nos deleitábamos, y de los que le separa un mundo.

Poco ó nada profundo, y obscuro cuando quiere serlo; trivial y hasta vulgar en los motivos, alguno de los cuales, el del *allegro* final por ejemplo, figuraría con más verdad en la sinfonía de una ópera cómica; trabajo pobre y de escaso desarrollo, al lado de alguna novedad en los giros armónicos (algún tanto mendelssohnianos), y tal cual destello de inspiración en el *adagietto*, Raff no es, á juzgar por esta obra, y aun dada la escuela en que milita, merecedor del renombre que tiene. La prudencia exige, sin embargo, que esperemos á oír otras muestras de su ingenio, para poder formar juicio, si no acertado, imparcial y ajeno de toda pasión al menos.



Piedras angulares de la Sociedad cuyos trabajos en este año acabamos de reseñar, son los Sres. Monasterio y Guelbenzu, artistas ambos de merecidísima reputación y cuyo solo nombre excusa cuantos elogios pudiéramos prodigarles. Baste, pues, para nuestro propósito decir que han contado por triunfos las sesiones, y que de los aplausos que allí han resonado no poca parte toca á sus dignos compañeros Pérez, Lestán, Mirecki y Lanuza, que tanto y tan bien han coadyuvado al feliz éxito obtenido, que, repetimos, las ha convertido en verdaderas solemnidades artísticas.

A ellas, y presididos por una discretísima señora, que á sus altos timbres reúne los de un claro talento y singular inteligencia artística, acude un crecido número de adeptos, que hace ya insuficiente el saloncillo en que tienen lugar, y entre los cuales se establece cierto lazo

de fraternidad artística, cierto masonismo lícito, que el tiempo no desvanece. Contribuye no poco á esto el interés siempre creciente de aquellas sesiones, cuya divisa es «para el Arte y por el Arte,» sin que ningún mezquino interés las bastardee, y que, por el contrario, en más de una ocasión anima el santo espíritu de ardiente caridad. Así, al ver en el pasado domingo redoblar sus esfuerzos á aquellos inteligentes artistas, al escuchar los atronados aplausos con que eran respondidos los armoniosos ecos que allí se oían, es seguro que en el fondo de su alma resonaba algo más grato aún para ellos: el grito de agradecimiento que daba el pobre músico enfermo y en mísera vivienda, por el óbolo que le enviaban sus hermanos en el Arte.

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

XXVI

IL RE DI LAHORE

Sr. Director de LA INTEGRIDAD DE LA PATRIA.

Mi querido amigo: Cuéntase de un personaje de la vecina Francia, á quien la revolución del pasado siglo lanzó de su patria privándole de los bienes de fortuna que constituían su patrimonio, que, obligado por la dura ley de la necesidad á buscarse el pan de cada día, hizo insertar en los periódicos de Londres, donde fijó su residencia, el siguiente ó parecido anuncio: «El Sr. X. da lecciones de la asignatura que se quiera, siempre que se le avise con veinticuatro horas de anticipación.»

Bien seguro es que el tal hubiera tenido por loco ó poco menos á quien le hubiera supuesto medianamente feliz siquiera, y hete aquí, sin embargo, á uno que, gracias á la amistad que á usted profesa, envidia hoy la suerte de aquél, al considerar que ni el corto tiempo que se tomaba para hablar de *omnibus rebus*, le concede usted para condensar sus ideas, arreglar un poco su deshilvanada mollera, y poder, con algo más conocimiento de causa, expresar su opinión sobre la ópera estrenada en el Teatro Real, y de cuyos últimos acordes aún dura el zumbido en sus harto trabajados oídos. Pero puesto que usted así lo quiere, respondiendo á ese deber de dar cuenta al minuto á sus lectores, allá le va esta epístola, con lo que podríamos llamar primeras impresiones, y á reserva de modificarlas, si necesario fuese; que de prudentes es mudar de consejo, y si no es fácil hinchar un

perro, como decía el loco de Cervantes, tampoco lo es juzgar de plano y á la primera audición cinco actos de música intrincada y harto ruidosa.

Y basta de preámbulo, y véngase usted conmigo al templo de Indra, donde, manos á boca, se encontrará con una joven llamada Nair, que así canta las salmodias que allí se usan, como escucha, entre plegaria y plegaria, los chicoleos de un sacerdote de pega, como si dijéramos, y que, bajo aquellas sagradas vestiduras, es ni más ni menos que el rey de la comarca; con un tío feo, enamorado y escamón, que quiere casarse con aquélla, y que á las calabazas con que se ve obsequiado contesta llamando á todo bicho viviente para decirle lo que es su sobrina; y con un gran sacerdote que así se enfurece cuando presume que la muchacha ha faltado á una de las más imprescindibles reglas de la cofradía mujeril á que está adscrita, como se ablanda al saber, por boca del Tenorio rondador, que los paliques que tenían eran *licités et honestis*, y con tan buen fin, como que va á casarse con ella para marchar en seguida á habérselas con los musulmanes, que han invadido su reino; con lo cual, y un *ya me las pagarás* del burlado Scindia, cae el telón en medio del belén instrumental que es consiguiente al lío que allí se ha armado y puede usted deducir de todo lo dicho.

Y estamos en un campamento, donde para entretener á los que se han quedado al cuidado de la ya reina Nair, mientras su esposo ha ido á pelear, bailan varias esclavas al son de una música agradable (y que lo sería más sin unos encontrones armónicos que tiene), hasta que por fin se cansan y dejan á Nair que eche un párrafo (que musicalmente no se pierde por su originalidad) con un esclavo, confidente jubilado de sus amores, sobre el éxito que tendrá la batalla. Quédase luego solo el último, y para distraerse entona una canción, especie de playera falsificada, en la que son de notar los delicadísimos detalles de instrumentación con que está bordado el acom-

pañamiento y que es interrumpida con un trompeteo infernal, que dura casi todo el resto del acto, y á cuyo son vienen los lahorianos repitiendo, con otras palabras, aquel sabido verso:

Vinieron los sarracenos
y nos molieron á palos.

Scindia, que había tenido ocasión de dar una buena cuchillada á su rival, corona su obra diciendo que éste es un cobarde y á quien se debe la derrota; se hace aclamar sucesor, sin que la presencia de Alim, á quien tratan ya sus súbditos como clase pasiva, lo estorbe, y el pobre hombre se muere, en medio de la desbandada general de sus gentes.

Mientras éstos marchan á paso de carga hacia Lahore, no olvidándose de llevar á Nair entre los bagajes, Alim, más afortunado, emprende la ruta al Paraíso de Indra, donde le vemos llegar cejijunto y pensativo, sin que el jolgorio perpetuo en que, por lo que se ve, viven los felices habitantes de aquella Jauja de talco y lentejuelas, baste á desarrugar su descompuesto semblante. Pregúntanle la causa del mal humor que demuestra, y confiesa paladinamente que prefiere á todas aquellas glorias el humilde pan y cebolla con su cara mitad; asómbranse los dioses con aquel caso extraño y desconocido en sus anales; le declaran tonto *in pectore*, y como supremo castigo le facturan para la tierra en las condiciones que desea, y baja el telón.

El cual sube luego, no sin hacerlo desear bastante, y nos enseña al por tantos títulos desdichado Alim, durmiendo en las escaleras de lo que, en mejores tiempos para él, fué su palacio. Bien pronto le despiertan las trompetas que anuncian al nuevo rey, y asiste á una especie de procesión de dioses, guerreros, sacerdotisas *et omnis genere piscium*, que se dan un largo paseo por el teatro, al son de una marcha calcada sobre la de *La Afri-*

cana, pero sin tener la novedad de ésta, apareciendo al fin Scindia, hecho todo un rey, que viene á casarse con Nair, sin esperar siquiera (por lo visto allí no habría estas costumbres) el novenario en respeto del difunto. Éste, con cuya resurrección no contaban, se aparece: estupefacción general; terror de Scindia; llegada de la novia que va al templo á celebrar sus segundas nupcias; furor y rabia de celos, aparte, de Alim, y una fuga en la orquesta y en las voces capaz de poner en *idem* al caballo de bronce de la vecina plaza.

El último acto se reduce á unas explicaciones entre los primitivos esposos, que al verse sorprendidos por Scindia, quien, á juzgar por el enorme cuchillo que lleva entre manos, y dados sus antecedentes homicidas, no trae buenas intenciones, prefieren ahorrarle el trabajo dándose á sí propios la muerte, después de lo cual, y para dejar tranquilo, sin duda, al espectador, los ve éste aparecer felices y contentos en el Paraíso, mientras el novio burlado se queda en la tierra usando á sus anchas del imprescriptible derecho de pataleo.

Tal es, en resumen, el descabellado argumento de *Il Re di Lahore*, que el profesor Massenet ha puesto en música.

En cuanto á ésta, ya he dicho á usted, y repito, que es harto aventurado emitir un juicio á la primera audición, tanto más cuanto que, dada la senda enmarañada por donde marchan los jóvenes maestros de la vecina Francia, no es fácil descubrir de pronto las bellezas en las obras que escriben, dado caso que existan; pero creo no equivocarme al decirle que Massenet es un compositor de talento, hábil sinfonista, pero en quien el genio, como diría un amigo nuestro copiando á Tácito, brilla por su ausencia, al menos en esta ocasión. Así, al paso que es de admirar el sinnúmero de detalles de una instrumentación hábil y delicadísima (salvo en los concertantes, donde, más que lujo de sonoridad, es á veces ruido insoportable), el afán de novedad, la falta de inspiración y la in-

fluencia wagneriana que trasciende toda la obra, hace que aparezcan la mayor parte de las frases musicales completamente truncadas; que el oído esté en continuo susto por la sucesión de acordes que poca ó ninguna relación tienen entre sí, y que la melodía sólo aparezca á la manera que las estrellas fugaces que usted y yo hemos contemplado tantas veces en las calurosas noches del estío.

Así que sólo podré llamar su atención sobre el coro con que comienza la ópera, de tinte extraño, pero agradable, y una frase del duo entre Scindia y el Sacerdote, en el primer acto; la canción del esclavo Kaled en el segundo, si bien, como ya antes le he indicado, más que por la novedad del motivo (que no la tiene, á mi juicio), se hace notar por las bellezas de la instrumentación que la acompaña; la marcha celeste del tercer acto, y, sobre todo, la romanza de barítono, del cuarto (y muy bien cantada por Kashman, dicho sea de paso), que no dudo en señalar á usted como una verdadera joya que se destaca en aquel proceloso mar de disonancias y extrañezas que forma el conjunto de la obra. El resto de ésta, más que ópera, me ha parecido una larguísima sinfonía, inspirada en las obras de Gounod y de Wagner, de los cuales sobran motivos para acordarse á cada paso.

De la ejecución poco le diré. La Sra. d'Angheri obtuvo con justicia aplausos; mayores y más merecidos la señora Pasqua y Kashman; Tamberlick luchó como bueno, con la sensible decadencia de sus facultades vocales, y el bajo Petit hizo todo un respetable sacerdote del dios Indra. Los coros bien ensayados, y la orquesta, hábilmente dirigida por el maestro Pérez, á quien me complazco en enviar desde mi humilde rincón un cariñoso y entusiasta aplauso por el verdadero *tour de force* que ha hecho, estuvo á la altura de la reputación que adquirió en sus buenos tiempos.

Por lo demás, *Il Re di Lahore* se ha presentado, como usted sabe, con gran lujo, y no me atrevo á decir pro-

piedad, porque, francamente, no soy muy fuerte que digamos en indumentaria, ni he tenido ocasión de saber cómo cubren sus carnes los bienaventurados del Paraíso indiano; mereciendo cumplido elogio algunas decoraciones.

Lástima que todo ello se haya empleado en una ópera que no creemos esté llamada á hacer fortuna, y al principio de la cual, y parodiando un cuento por demás sabido, el impasible personaje que todos conocemos pudo salir á anunciar al público que la melodía no podía salir *por tener á su marido enfermo.*

(*La Integridad de la Patria*, 18 Febrero 1880.)

XXVII

IL RE DI LAHORE

(Segundo artículo)

Has de saber, pío lector, que allá en tiempos remotísimos, según cuentan las viejas crónicas de la India, hubo un bienaventurado adorador del Sol, que encontrándose ya en el Paraíso libre de los malos tragos y penalidades de la vida humana, tuvo la absurda é inconcebible idea de creerse más feliz al lado de su cara mitad, que aún andaba rodando por el mundo, que en aquella feliz Jauja, poblada de apsaras y bayaderas capaces de disipar las angustias del viudo más desconsolado y llorón. Sea que fuese terco y porfiado en la demanda, ó por lo insólito y desusado del caso, ello es que le fué concedido lo que deseaba, aunque por breve tiempo y á trueque de sufrir á la vuelta, y como compensación de aquellos novillos paradisiacos, cruelísimos tormentos, que el infeliz no vaciló en aceptar. Abandonó, pues, la isla de Schamban, donde, según peritísimos geógrafos de aquella época, se hallaba la mansión de los justos indianos, y encaminóse á la tierra. No bien hubo llegado, tuvo ocasión de ver á su viuda en brazos de otro sér que, humano y compasivo, procuraba endulzar sus soledades y distraer de la honda pena en que, como se ve, debía tenerla sumida el recuerdo del difunto. Inútil es decir que á éste le faltó tiempo para volverse por donde había venido. ¡Con qué talante no entraría en la mansión que en mal hora abandonó, que los dioses le concedieron indulto plenísimo de

todas las penas que debía sufrir, por el *considerando* en su absolución de qué tenía bastante con lo que había visto y oído en su corta escapada por el mundo!

Sobre esta leyenda, fantástica por más de un aspecto, ó más bien, sobre esta especie de viajes de este mundo al otro, y viceversa, que los entendidos en la teología india llaman *avatar*, está basado el argumento de la nueva ópera oída en el Teatro Real noches pasadas, y que el lector convendrá conmigo que así se titula *Il Re di Lahore* como pudo llamarse *Por seguir á su mujer*.

En ella se ve también llegar cejijunto y pensativo á las mansiones felicísimas del dios Indra (que es un señor muy barbudo y con una voz que envidiaría cualquier sochantre de catedral) al rey Alim, á quien en una refriega con los musulmanes, que es como si dijéramos los ingleses de aquellos tiempos, y en confirmación de que

Cualquiera amistad divide
El cuchillo de los celos,

con uno de bien acerada hoja le había hecho un cariñoso saludo su favorito y primer ministro Scindia, que le había servido de pasaporte para salir de este mundo, por el solo motivo de haberse casado con su sobrina Nair, joven sacerdotisa, de vocación no muy perfecta que digamos, y con la cual quería el tío hacer lo propio, para lo que había dado ya algunos pasos confidenciales con el gran sacerdote, prior de la comunidad á que pertenecía aquella castísima doncella.

Amostazado el dios de la manera con que el recién venido contemplaba las maravillas de aquella mansión y las alegrías del cotarro celestial que presidía, quiere saber el por qué de su avinagrado gesto, y al enterarse de que todo dimanaba de lo que pudiera llamarse nostalgia matrimonial, comparable sólo á la del *Tracio Orfeo*, como todo castigo, y atendida la *novedad del intento*, concede á aquel fénix de los esposos volverse á la tierra,

de caballero particular, á reunirse con la que desde entonces se podría llamar su Doña Perpetua, pues no había de morirse hasta que á ella le llegara su hora. Desciende á Lahore; ve coronado rey á Scindia; presencia el cortejo nupcial que lleva á su viuda al templo para unirse en dulce himeneo con aquél; les da el susto que es consiguiente apareciéndose, y por último, y como medio supremo de cortar todos los inconvenientes de aquel doble matrimonio, al par que en justa recompensa á un amor tan desusado como loable, Nair se da una puñalada, y Alim, con el *amato suo bene*, vuelve al Paraíso á gozar de una eterna luna de miel.

Este libro, basado en lo maravilloso, que si bien es manantial fecundo para desarrollar su inventiva el sastre y el pintor, es también, á mi juicio, una desviación del Arte, que reclama mayor pureza y sencillez escénica, ha servido á Julio Massenet para abrirse honrosamente lugar en la escena lírica francesa, puesto que sus dos anteriores ensayos, la *Grand Tante* y *Don César de Bazán*, poco ó ningún éxito tuvieron; debiendo su autor el lugar distinguido que ocupaba de antes entre los compositores de la vecina República, á las piezas de piano que había escrito, inspiradas, á no dudar, en el estudio de Chopin y de Heller; las obras sinfónicas, y, sobre todo, los oratorios *Eva* y *María Magdalena*, acogidos con gran éxito, y de los que hacen elogios personas de todo punto imparciales y peritísimas.

Massenet, discípulo de Gounod y campeón decidido, en unión de Saint-Saens, de la escuela reformista, que tan en boga está entre muchas gentes, es un compositor en quien son innegables gran talento, conocimiento profundo de las masas instrumentales, que maneja con singular tino y maestría y á veces con notable discreción, salvo cuando sus marcadas tendencias wagnerianas le conducen á producir sonoridades estridentes de todo punto insoportables, y tiene un don especial de asimilación, que en no pocos casos más daño que provecho le ocasiona. En

cambio, no se busque en Massenet (al menos en la ópera objeto de las presentes líneas) el soplo divino del genio, ni el acento lírico-dramático que le revele; los pocos detalles que aparecen (y cuyo valor se aumenta por el deseo que el oyente tiene de algo que calme el desasosiego é incertidumbre en que de continuo está), sea la falta de inspiración, tal vez el afán desmedido de novedad, ó el temor pueril de aparecer rutinario siguiendo más ó menos fielmente senderos conocidos, hace que se vean brusca é infelizmente truncados casi siempre, ó envueltos en un mar de notas, de detalles de instrumentación, algunos felicísimos y de combinaciones rítmicas, que si demuestran mucha ciencia, producen en cambio una sensación penosa, que á la larga se convierte en hastío y aburrimiento.

Hablando un antiguo *dilettante* del *Tancredo* de Rossini, decía que en él los instrumentos tenían con el canto *conversazione rispettosa*; luego ya notó Beyle que al paso que en la escuela italiana, «cuando las voces tenían que decir algo, el acompañamiento tenía el cuidado de callarse, éste, en manos de los alemanes, se hacía *hasta insolente*;» más tarde, ya se ha sentado como doctrina indiscutible entre ciertas gentes que la orquesta de Wagner «comenta el drama;» y á este paso, los cantantes se convertirán, si no lo estuvieren ya, en meros auxiliares de los instrumentos (que esto, y no otra cosa, es lo que se ha dado en llamar melopea), y las óperas serán verdaderos poemas sinfónicos.

Tal se ha considerado, con severo criterio, por más de un crítico ilustre, *Il Re di Lahore*, de cuya parte musical daré cuenta en breves palabras, temeroso de que al terminar la lectura de estos renglones el benévolo lector que les preste su atención, se encuentre en igual ó parecido estado que el pacientísimo oyente al cabo de las cinco horas, poco más ó menos, que dura la audición de dicha ópera.

Con más verdad de la que á primera vista aparece, se

ha dicho que la obertura con que comienza es la síntesis de la obra: cierto, ciertísimo que en ella se recuerda el coro de sacerdotisas; la marcha celeste del paraíso de Indra; un fragmento del aria de Nair; otro de uno de los duos de ésta con Alim, y el estruendo de la batalla del segundo acto; pero también lo es que asimismo pone de manifiesto la disparidad que existe entre la pureza, la sencillez, hasta cierto punto, de algunos trozos musicales, y la manera, como dirían los pintores, de Gounod, claramente impresa en muchos pasajes de la obra, con los efectos rebuscados, el encadenamiento, ó mejor dicho, el choque de acordes que braman de verse juntos, y cuyo inexplicable maridaje pone en tortura el oído, y el estruendo instrumental, característicos de la escuela del Júpiter de Bayreuth. Pasemos por alto el comienzo de la ópera, y hasta el duo que le sigue, para fijar la atención en el bello coro de sacerdotisas, y, sobre todo, en la frase de Nair cuando cuenta á Scindia cómo se le presentó por vez primera *un giovane bello et altiero*, que sencilla, dulce y melancólica, serena al oyente de los sustos pasados y le da fuerza para resistir los que le siguen hasta el fin, de todo lo cual puede hacerse caso omiso, salvo la frase del andante: *O crudel, io non son rea*, sentida y dramática, aunque de originalidad relativa.

El contraste que ya se ha hecho notar existe en esta obra, aparece claramente de manifiesto en el segundo acto: así, al paso que el preludeo y el final, con su ruido más bien que sonoridad, y con sus acordes extraños é incoherentes, ponen en conmoción al espectador más frío é impassible, recordándole con dolor la frase de Mozart, que «la música, hasta en las situaciones más horribles, debe ser música,» en cambio, más que por la novedad de las ideas, por la sencillez de la frase y, sobre todo, por la delicadísima y sobria instrumentación, verdadera filigrana con que están revestidos, merecen cumplido elogio el bailable con que el acto empieza, y la canción del esclavo Kaled, que Massenet añadió cuando la ópera en

cuestión se puso en escena en el teatro de Apolo en Roma. Del resto no hay para qué hablar, incluso del dueto de tiple y tenor, y que, salvo mejor parecer, ni es inspirado ni dramático, á pesar de prestarse, y no poco, á ella la situación.

Y hétenos en el Paraíso, donde á las maravillas que se contemplan dando una idea de la vida en extremo alegre y feliz de sus habitantes, hay que añadir, que es lo que para el caso importa, las no menores de la instrumentación con que Massenet ha bordado las ideas más ó menos originales (que esto sería muy discutible) de los baillables, revelando un prodigioso instinto de sonoridad, conocimiento especialísimo de los timbres de la orquesta, y una distinción y elegancia sumas, y que forman una página brillante y digna de estudio, sean cuales fueren las opiniones que sobre el rumbo que ha tomado el Arte, y que en ella se marca, puedan tenerse.

No lo es menos, aunque bajo otro aspecto más loable por cierto, la bellísima romanza de barítono, que, precedida de una marcha de ninguna novedad, cuyo patrón está calcado sobre la que Meyerbeer escribió en *La Africana*, canta el barítono en el cuarto acto, y en la cual, con sobradísima razón se ha dicho y el juicio público ha confirmado con sus aplausos, la melodía se venga de los que, tal vez por la misma razón que la zorra de la fábula no gustaba de las uvas, se ríen y blasfeman de ella. Sentida, apasionada y de elegante estructura, es una verdadera joya que se destaca del tono nebuloso y monótono que en general tiene la ópera, sin que el ruidosísimo concertante final que luego sigue, escrito en un intempestivo estilo fugado, sea bastante, y no es poca prueba, para borrar la agradable impresión que produce en el ánimo del espectador.

El acto quinto, aparte del *allegro* del aria de Nair, que lleva por demás impreso el sello de Gounod, no merece especial mención.

En esta obra, presentada con un lujo á que no están

muy acostumbrados los habituales asistentes al Teatro Real, han merecido aplausos las Sras. Pasqua y d'Angheri y el barítono Kashman (que canta con suma discreción la romanza del cuarto acto); Tamberlick ha hecho alarde de la maestría con que lucha con los estragos del tiempo, y el maestro Pérez ha justificado el acierto tenido al encomendarle la dirección de la orquesta, demostrando la tradición é influencia de su maestro Monasterio, y que es de la madera de los Bottesini y de los Faccio.

En suma: dados los tiempos que corren y el sendero tortuoso por donde camina en el día el Arte de la música, la ópera de Massenet ni merece los exagerados elogios que, aún más en Italia que en Francia, se le han prodigado, ni las críticas acerbas que de ella se han hecho. De escasa originalidad y sobrado conceptuosa, se siente en toda ella el profundo y severo estudio que su autor ha hecho de las obras de Meyerbeer; del autor del *Fausto*; del *Desierto*, de Felicien David; de la *Aida*, de Verdi, con la que tiene analogías sin cuento, y de Wagner, cuya influencia le es nociva en alto grado. Tirano con las voces, á las que á menudo trata sin piedad, su instrumentación revela una mano hábil y segura, y es tan notable por las combinaciones de timbres que emplea, como por los delicados detalles con que esmalta algunos pasajes, cubriendo con ricas joyas el esqueleto de una idea insignificante, muchas veces rebuscada, pero nunca trivial; y en su conjunto, la obra en cuestión es una muestra de la época de tecnicismo y de refinamiento de lenguaje en que se agotan todos los misterios de la forma y del ritmo, y que, como á su tiempo observó un respetable crítico, hacen lamentar la divina inconsciencia de un Rafael, un Lafontaine ó un Mozart.

Tal vez sea achaque común á los que peinan canas considerar *cómo el tiempo pasado fué mejor*; sentir indiferencia, cuando no hostilidad, por el presente, y tener enemiga más ó menos declarada hacia lo que des-

punta en el porvenir, aun cuando sea, á mi ver, hijo del estudio frío é imparcial de las novísimas obras, inclusa la que es objeto del presente artículo; pero créome que la música ha entrado en un período de decadencia, y que el camino iniciado por Beethoven en su *Fidelio*, seguido por Berlioz y exagerado por Wagner y sus adeptos, conducirá en breve tiempo al bello Arte, si no lo está ya, á un estado parecido al que llevaron á la Pintura las extravagancias y exageraciones de los imitadores de Miguel Angel, y á las letras patrias el culteranismo que acaudillaba el autor de las *Soledades*, y produjo aquella cáfila de poetas *güeros, chirles y hebenes*, como con singular donaire les apellidaba el insigne D. Francisco de Quevedo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 29 Febrero 1880.)

XXVIII

EL DESERTO, de David.—CRISTO SULL' MONTE OLLIVETO,
de Beethoven.—LOS ANGELES, de Chapí.

Corría el año de 1831, cuando un día se presentó al famoso Cherubini, Director á la sazón del Conservatorio de París, un joven en cuyo semblante se reflejaban claro talento al par que singular modestia, con la pretensión, que tímidamente expuso (conocedor sin duda del atrabiliario carácter del personaje con quien tenía que habérselas), de que le admitiese como discípulo en aquella escuela. El pobre muchacho, que en los años que llevaba de existencia había sido ya niño de coro de una iglesia, luego estudiante en un colegio de jesuitas, después segundo director de un teatrillo de provincia, de donde vino á parar á ser escribiente de un abogado, y, por último, Maestro de capilla de la Catedral de Saint-Sauveur, presentaba, al propio tiempo que hacía su demanda y como título justificativo de ella, un mamotreto de papeles de música, que el severo maestro recorrió á la ligera, pero no tanto que, con la suavidad de formas que le era característica y por la cual mereció de Berlioz el dictado de *Serpiente de cascabel*, le dijera por toda respuesta: *Esto no vale nada*. Las historias no cuentan el fin de una entrevista bajo tan malos auspicios comenzada; pero no debió ser cual parecía naturalmente deducirse del preludio, cuando se sabe que el joven en cuestión, desde entonces y por espacio de año y medio, recibió las sabias lecciones de los maestros de aquel gran

centro artístico, hasta que un acontecimiento, que por cierto influyó en él durante el resto de su vida, dió á ésta diferente rumbo, abriéndole, si no el camino de la fortuna, el de la gloria al menos, por bien diverso sendero del que es de creer se habría forjado en sus ensueños.

Sea el estado lamentable de fortuna en que se encontraba; tal vez la estrecha amistad con un pintor llamado Justus, ó la boga que por entonces gozaban los sansimonianos, lo cierto es que abrazó con fervor sus doctrinas, y al poco tiempo se le vió aparecer como uno de los más celosos cofrades de la Sociedad que en Menilmontant dirigía *Enfantin* con el nada modesto título de *Padre Supremo*. El ruidoso proceso en que no mucho después se vieron envueltos estos precursores del socialismo moderno, hizo que Feliciano David, que es el personaje que nos ocupa, en unión de algunos pocos más que habían escapado de las garras de la justicia, pensaran poner pies en polvorosa en busca de un sitio seguro y tranquilo donde poder entregarse al ejercicio de sus prácticas. Al efecto, decidieron marchar á Egipto: para ello, atravesaron la Francia ataviados con un pintoresco traje, siendo, á causa de esto, tan bien acogidos en unas partes, como objeto de burla y de persecución en otras, y llegaron por fin, y al cabo de mil peripecias, á Constantinopla, término, á su juicio y por el momento, del largo rosario de desdichas que venían sufriendo. No fué así: presos por sospechas, y libertados, gracias á la mediación del embajador francés, tomaron á muy luego y *a fortiori* la ruta para Smirna, visitando Jaffa y Jerusalén, hasta que obligados por la peste á salir de allí, y no encontrando medio de embarcarse para Alejandría, tuvieron que emprender el viaje á través del Desierto, y después de no pocos obstáculos y peligros, arribaron por fin á Beiruth, donde un buque los tomó y condujo á Génova.

Llegó David á París, al decir de un biógrafo y admirador suyo, tan pobre de bolsa como rico de pensamientos. Impregnada su naturaleza meridional de la atmósfe-

ra en que había vivido; sintiendo rebullir en su cerebro el sinnúmero de ideas que el imponente aspecto del Desierto le sugiriera; grabadas en su mente las extrañas canturrias de los conductores de la caravana; la lánguida plegaria del muezín; el estruendo del *simoun*, y el fragor de la tormenta, que en más de una ocasión le había dispersado de sus compañeros y puesto en grave peligro su vida, David sentía la necesidad de dar forma á todas aquellas impresiones, y á la manera que de las obras de Weber se ha dicho que eran caminos que conducían al *Freyschütz*, explosión grandiosa de aquel genio romántico por excelencia, las melodías orientales, las romanzas, y hasta las sinfonías que compuso en el pueblecito de Vigni, á donde se había retirado para descansar de su penoso viaje, no eran más que preludeo de la obra que había de darle el merecido renombre que goza entre los compositores de la vecina Francia en el presente siglo.

La colaboración de un poeta, Augusto Collin, sansimoniano como David, y á quien éste comunicaba sus ideas é impresiones, dió forma á su pensamiento, y en tres meses, desde Abril á primeros de Julio de 1841, escribió su admirable oda sinfónica *El Desierto*, que al fin, gracias á la protección de un poderoso ministro y al concurso desinteresado de varios músicos amigos suyos, consiguió se ejecutase en el Conservatorio el domingo 8 de Diciembre de 1844. El artista, hasta entonces olvidado y oscuro, alcanzó desde aquel día la fama de gran maestro, y su nombre divulgóse con la rapidez del rayo por la ciudad que años antes poco menos que le había expulsado de su seno.

La *Gaceta musical*, el órgano más autorizado por entonces del Arte, publicó un artículo encomiástico, del que Fetis nos ha transcrito varios párrafos, pidiendo plaza para el nuevo astro que se presentaba en el horizonte. A. Acevedo describió al pormenor aquella sesión memorable, á cuyo final las gentes extasiadas se agrupaban para comunicarse sus impresiones, recordar los princi-

pales temas de la obra que acababan de oír, y exclamar con voz unánime: «un gran compositor ha nacido.» Scudo prodigó elogios sin cuento al «poeta elegíaco que, extasiado en la contemplación de la naturaleza, tan admirablemente había interpretado sus suspiros y sus misteriosas armonías.» Y hasta el severo Berlioz, después de recordar en uno de sus notables folletines del *Diario de los Debates*, que en cierta ocasión había escrito á Spontini, diciéndole que si la música no estuviese tan abandonada y expuesta á la caridad pública, habría en Europa un teatro lírico, especie de panteón musical, consagrado á la cuidadosa y perfecta interpretación de las obras monumentales, añadía: «Si fuéramos un pueblo artista; si adoráramos lo bello; si supiéramos honrar la inteligencia y el genio; si ese panteón existiese en París, el domingo pasado le hubiéramos visto iluminado hasta la cúpula, porque un gran compositor acababa de aparecer, y una obra maestra se había descubierto: el compositor se llama Feliciano David; la grande obra tiene por título *El Desierto*.»

Después de juicios tan autorizados, que han recibido su sanción en el aplauso unánime con que ha sido acogida esta obra donde quiera que se ha interpretado, inútil parece añadir elogios á lo que por sí se alaba, y constituye, ya lo hemos dicho, una página de gloria para el Arte musical de allende el Pirineo. Permítasenos, sin embargo, hacer notar á nuestros lectores el conjunto de fantasía, de ensueño poético que encierra esta admirable composición, que con harta verdad se ha llamado la *oda del Desierto*, y en la que, á la manera que Deschamps y Delacroix estampaban en sus admirables obras los tipos que en el Egipto vieran, David, llevando el sentimiento pictórico á un grado imposible de sobrepujar, ha hecho un cuadro lleno de color y de vida; ha dibujado de mano maestra el viaje accidentado de la caravana, despertando en el oyente el sentimiento y la poesía que inundaron su alma al contemplar las maravillas de la naturaleza.

Melodías espontáneas, originalísimas algunas de ellas, y de fácil comprensión al propio tiempo; armonía rica, pero sin el barroquismo en que más tarde se ha caído; gran conocimiento de las voces; una instrumentación admirable, hija del profundo conocimiento de los timbres de la orquesta, que con singular acierto sabe amalgamar David, y un todo lleno de encanto y de seducción, en que se siente algo de la enervante influencia del sensualismo oriental: he aquí, á nuestros ojos, lo que es la sinfonía de que hablamos. Si algo quedase por decir, mejor que nuestras palabras lo explicarán las doctrinas á que subordinó el gran compositor su obra y consignó en su carta á Emilio Saint-Etienne; hélas aquí: «En mi opinión, la unidad es una de las cualidades mas difíciles, y la más importante de la composición. No cuesta gran trabajo amontonar pensamientos sobre pensamientos que ninguna relación tienen entre sí; pero hacer que un trozo de música no constituya más que un todo; que haya una idea principal que domine siempre; que aparezca bajo diferentes formas sin producir cansancio; unir á esto episodios interesantes, reposos bien entendidos, é imitaciones sobre todo, éste es el arte del compositor, esto lo que embellece la imaginación sin encadenarla.»

Oigan nuestros lectores *El Desierto*, y verán la más inspirada aplicación de tan excelente teoría, que en más de un caso, y no les vendría mal, debieran tener muy presente cuantos se dedican al difícil arte de la composición en los modernos tiempos.

* * *

El respeto y admiración que nos produce el nombre del coloso de la música, del gran Beethoven, no es parte para que hayamos creído nunca que todas las obras de tan preclaro ingenio sean igualmente dignas de aplauso y fama. No sólo ha sido Homero el que *aliquando* se per-

mitió echar sus sueños, y tarea bien poco difícil sería encontrar en los hombres más eminentes que registra el Arte en su historia, producciones en que la inspiración y el talento de consuno les fueron infieles, hasta el punto de no admitir parangón con otras que, á las veces, escribieron en la misma época.

Algo de esto es aplicable al oratorio *Cristo sull'monte Olliveto*, que el gran maestro compuso por el tiempo en que brotaron de su pluma la *Sinfonía heróica*, la *Pastoral* y las admirables sonatas dedicadas al emperador Alejandro. Tal vez una interpretación más acertada que la que hemos oído nos hiciera variar de opinión, aunque lo dudamos; pero de ella y de la lectura de la obra, lo que en conclusión se saca es que al lado de bellezas innegables, de frases dignas del genio que las dictó, hay en su conjunto cierta monotonía, cierta falta de carácter, que revelan, ó la ausencia del espíritu profundamente religioso, necesario para escribir sobre asunto tan admirable para un alma cristiana (y sabido es que la del gran maestro no pecaba de fervorosa), ó que al hacerlo no estaba en el terreno donde difícilmente tendrá rival, en el de la música puramente sinfónica. Así no se ve en todo el oratorio lo que podríamos llamar la huella de Beethoven, al paso que se le ve seguir las de Mozart, á quien, sabido es, imitó en sus primeros tiempos, pero cuyo derrotero había ya abandonado cuando escribió la obra de que nos ocupamos, lanzando en raudó vuelo su imaginación y remontándola á la prodigiosa altura que forma lo que ha dado en llamarse su segunda época. Sólo así se explica que el *Cristo sull'monte Olliveto* no tenga ni la severidad y unción religiosa de los oratorios de Bach y de Hændel, ni la profundidad de los de Mendelssohn.

Harto pretencioso puede parecer este juicio; pero aparte de que no seamos solos en él, y de que las pocas veces que relativamente se ejecuta la obra en cuestión en el extranjero lo confirma, bueno será, y como punto final en este asunto, citar el parecer de una autoridad, nada

recusable por cierto, en corroboración de lo dicho: «El conjunto de *El Oratorio*, decía Weber, carece, en mi opinión, de carácter y de estilo: no hay en él la noble sencillez que debiera ser exclusivamente propia de este género, y le falta, por último, un coronamiento de estilo grave, la fuga, de la cual, y por seducirnos, el autor muestra un tema que muy luego abandona.»

Cumplido elogio merece, sin embargo, la *Unión artístico-musical* por haber dado á conocer esta obra á los aficionados madrileños en sus conciertos del teatro de Apolo, así como por la buena idea de hacerles oír de nuevo, y al cabo de no pocos años, la *Oda sinfónica*, de David, cuya historia hemos relatado, tal vez con demasiada extensión, á nuestros lectores. Digno de alabanza es también el buen acuerdo de haber admitido en sus conciertos el elemento vocal, con lo que, á más de conseguir una variedad plausible en ellos, han abierto ancho campo á su repertorio y desterrado la monotonía inherente á la serie no interrumpida de piezas sinfónicas. Tan bien nos ha parecido esta novedad, que, á trueque de ella, capaces somos de pasar por alto las observaciones que pudieran ocurrírsenos respecto de la interpretación de las dos obras mencionadas (bastante mejor, dicho sea de paso, la de *El Desierto*), y la escasez de colorido y sobra de dureza en la parte vocal, no sólo en los coros, donde también era de lamentar la falta de empaque, permítasenos la palabrilla, con la orquesta, sino en las partes principales, de algunas de las que la razón dicha sella nuestros labios en prudente y hasta caritativo silencio.

En cambio, en la orquesta, justo es confesar que suplen á la flaqueza y desigualdad de los elementos que la componen y á las imperfecciones que de ello son natural consecuencia, la fe artística y el marcado interés con que secundan la hábil y vigorosa batuta de su maestro el señor Bretón. Así se explica la unidad, el colorido (tal vez excesivo, si es que en esto puede haber exceso) y la pre-

cisión con que han tocado la hermosa sinfonía de *Cleopatra*, de Mancinelli; el *Movimiento continuo*, de Paganini; el *Angelus*, de Massenet, y hasta la estrepitosa *Marcha*, de Szabady, instrumentada por aquél al uso y guiso corregido y aumentado del *Re di Lahore*.

En estos conciertos han tomado parte los pianistas Beck y Zabalza y la Srta. Padilla, justificando una vez más el concepto en que son tenidos por los amantes del divino Arte, y mereciendo prolongados aplausos.

¡Lástima que el inexplicable acuerdo de celebrar estas sesiones musicales al propio tiempo que las de la *Sociedad de Conciertos*, haya hecho que los esfuerzos de la naciente falanje música hayan sido, atendido el escaso número de testigos de ellos, verdadera *vox clamantis in deserto!*



Las dimensiones harto largas, á nuestro pesar, de este artículo, nos privan de hacer una reseña, por ligera que fuese, del concierto celebrado en el Conservatorio hace pocas noches; pero un deber de estricta justicia nos impide dejar la pluma antes de enviar un sincero aplauso al Sr. Chapí por su oratorio *Los Ángeles*, allí estrenado. A un maestro tan inteligente como justo y desapasionado en sus apreciaciones, cual es el insigne Monasterio, oímos hace años, y cuando el Sr. Chapí había hecho los ejercicios que le valieron el primer premio de composición en dicha Escuela, que el joven laureado era una gran esperanza para el Arte: las obras que luego envió desde Roma, algunas de las cuales tuvimos ocasión de ver, y las que posteriormente ha escrito, prueban que el vaticinio se ha cumplido. En dicho oratorio, á más de conservar fiel y escrupulosamente el carácter que á este género de música conviene, el talento y el genio brillan en feliz consorcio; las ideas son claras, nobles y distingui-

das; sus conceptos nunca triviales y rayando á veces en lo grandioso; y son de elogiar la manera correcta con que están escritas las voces, y el conocimiento que revela el novel maestro en el arte de la instrumentación, sin caer por eso en la fatal pendiente á que se inclinan en los presentes días la mayor parte de los jóvenes compositores.

Triste es decirlo—y harto duele á nuestro patriotismo el declararlo;—pero el Sr. Chapí, en medio de tan buenas cualidades, tiene un defecto: ser español y vivir entre nosotros. Remedie esto último en cuanto pueda; busque nuevos horizontes en donde desplegar su talento, si no quiere exponerse á sufrir la triste suerte de tantos otros que han quedado oscurecidos y olvidados, pudiendo legar un nombre ilustre á su patria, á esta España de la que ya en sus tiempos, y no olvide la lección el Sr. Chapí, decía el pintor Ribera á Jusepe Martínez que era *madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales*.

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

XXIX

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Tiene usted razón que le sobra al acusarme las cuarenta por el silencio que guardo, tanto menos disculpable cuanto que lo que abunda es materia, y materia grata, para echar más de un párrafo con aquellos lectores de su ameno periódico que, por sobra de tiempo que perder, ó deseo de ejercitar aquella excelsa virtud que dió á Job imperecedera fama, y miraba Santa Teresa como camino seguro para ganar el cielo, dedican benévola mente algún cuarto de hora á la desaliñada prosa con que, de cuando en cuando, me permito ocupar las columnas de *La Ilustración*. Pero aparte de los inefables goces del *dolce far niente*, á que tanto convidan las mañanas de Abril, según reza un antiguo refrán, ha sido tal el aluvión de notas musicales que de dos meses á esta parte ha caído, y la confusión en que han puesto á mi ya de suyo deshilvanada mollera, que trabajo, y no pequeño, me ha costado reponerme del susto producido por tal avalancha, y ordenar algún tanto mis ideas y apuntes, á fin de resumir, en los términos más breves y precisos que me fuera dable, la fiel y verídica relación de la campaña que, con no escasa honra y provecho, ha llevado á cabo en los pasados domingos la *Sociedad de Conciertos*, dirigida por el maestro Vázquez, la cual, sabido es, asienta todos los años sus reales por este tiempo en el teatro del Príncipe Alfonso.

Harto conocida es, para que pretenda recordarla á usted, la gloriosa historia de aquella brillante falanje artística, y los justos títulos que tiene para ocupar una honrosísima página en los anales de la Música en España. Sabe usted, amigo mío, como yo, que á ella se debe en no poca parte que el buen gusto, harto extraviado por causas y motivos que de antes he tenido ocasión de indicar, haya renacido; que, merced á sus inteligentes esfuerzos, las obras de los grandes maestros sean conocidas, gustadas y admiradas, y los nombres de aquellos colosos del Arte, y aun los de otros astros de menor magnitud, se hayan hecho populares entre nosotros; no desconoce usted tampoco el que, gracias á un espíritu de tolerancia, de todo punto plausible, dicha Sociedad no se ha limitado á la perfecta y esmerada interpretación de los clásicos de la Música, sino que á su lado, y siguiendo el axioma del conocido personaje de Molière, de tomar lo bueno donde quiera que se encuentre, ha hecho conocer los compositores modernos que en el género sinfónico gozan de más fama allende el Pirineo, y dado, por último, honrosa cabida en los programas de sus interesantes sesiones á obras de maestros españoles contemporáneos, que por cierto, y aun á riesgo de que se considere como un arranque de exagerado patriotismo, no vacilo en decir á usted que pueden competir, y á las veces aventajar, á algunas de las que han dado á aquéllos renombre en el mundo músico.

Tan brillante hoja de servicios larga recompensa merecía: el favor público no ha sido parco en concedérsela; la crítica, imparcial y justa, ha prodigado elogios sin cuento á los concertistas, y hasta en gracia de su tradición, al par que en la seguridad de una revancha afortunada (como pudiera probarse con un caso recientísimo), ha pasado por alto, cuando no dado por bueno, algún que otro sueño que aquéllos se han permitido echar á la sombra de los laureles conquistados.

Entrando ya en materia, diré á usted que juzgo sería