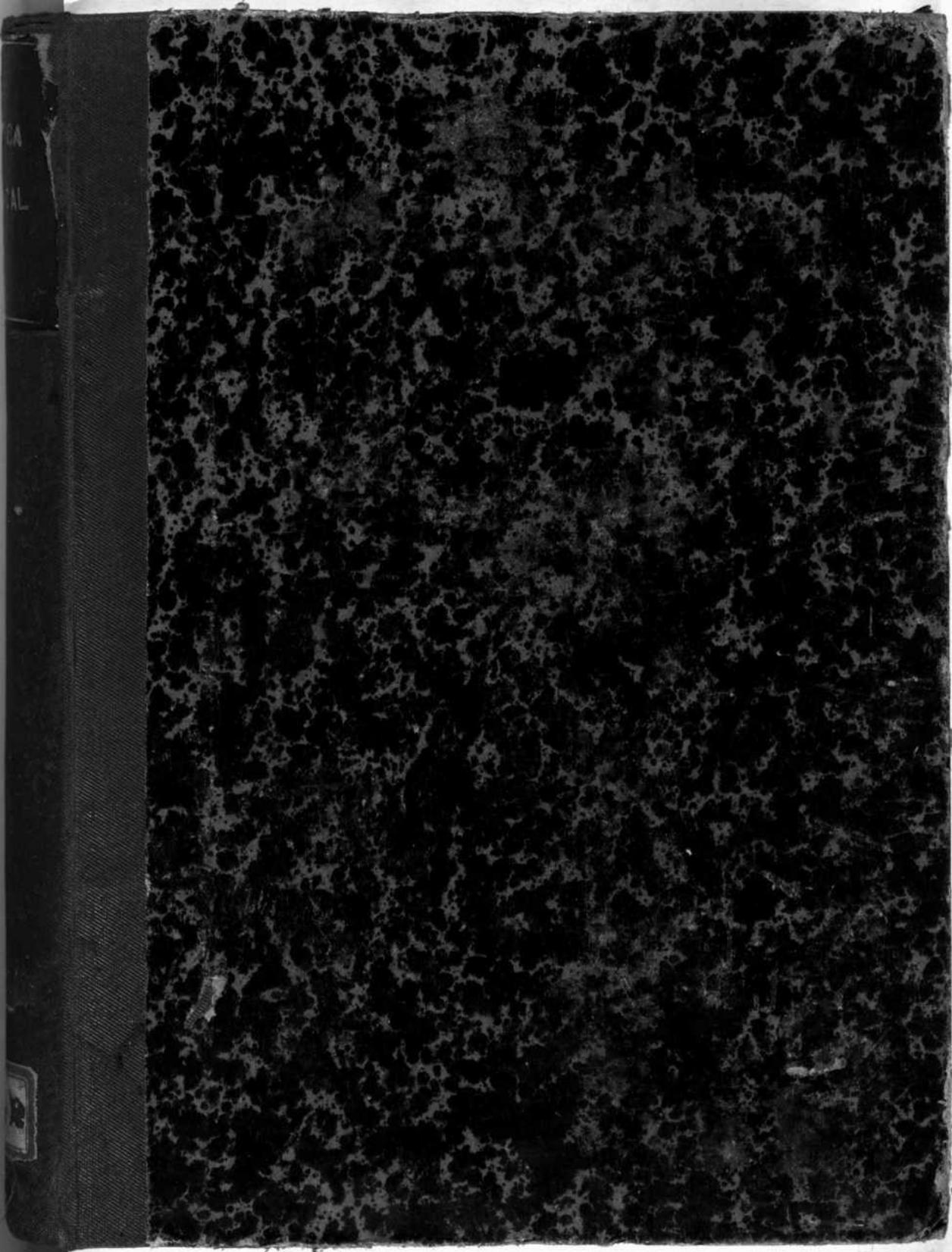


CA
AL









TREINTA AÑOS
DE
CRÍTICA MUSICAL

TREINTA AÑOS
DE
CRÍTICA MUSICAL

COLECCIÓN PÓSTUMA DE LOS TRABAJOS

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ M. ESPERANZA Y SOLA

de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,

CON UN

BOSQUEJO BIOGRÁFICO

POR EL ILMO. SEÑOR

D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

de la misma Academia.

~~~~~  
TOMO TERCERO  
~~~~~

MADRID

EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

C. de San Francisco. 4.

1906

CRISTINA MURCIA

Es propiedad.

CXVII

CAVALLERIA RUSTICANA

(ópera de Mascagni)

En el *Teatro Illustrato*, de Milán, correspondiente al mes de Julio de 1888, y con el epígrafe *Incoraggiamento di giovani compositori*, publicó el conocido editor Sonzogno un concurso para la composición de una ópera en un acto, cuyo argumento dejaba á la voluntad de los concurrentes; y llevado de la idea eminentemente artística y patriótica, según expresaron después los que formaron el Jurado, de «animar y alentar á los estudiosos y á los amantes del arte, y sacar de la obscuridad algún grande ingenio, si por acaso existiere, que cooperara al lustre y esplendor de la escena melodramática nacional,» impuso, entre otras condiciones, el que no fueran admitidos en aquella liza artística, ni los compositores que hubiesen hecho ya sus pruebas en la escena, ni tampoco aquellos trabajos que pública ó privadamente hubieran sido representados.

La juventud musical italiana no fué sorda al llamamiento: nada menos que la friolera de setenta y tres óperas se presentaron, en el plazo prefijado, al examen de los maestros nombrados al efecto. Sgambatti, Marchetti, Platania, Galli y el reputado crítico Marqués de Arcais, cuya muerte lamentan hoy cuantos sienten afición á la literatura musical.

Reseñar su tarea, que tanto ó más que grata debió ser-

les enojosa, copiando, ó extractando al menos, el detallado informe que suscribieron y publicó el mismo *Teatro Illustrato* en Junio de este año, sería cosa harto pesada y larga; quédese, pues, el leerle para aquél que por completo quisiere satisfacer su curiosidad, y enterarse menudamente de cuanto los dichos hicieron, y baste decir que tras la ímproba labor de hallar lo bueno entre el inmenso fárrago de notas que supone el número de partituras dicho, y el trabajo de selección y de desecho de no poca escoria musical que para ello tuvieron que hacer, y no es de extrañar, allí donde tan abundante es el número de compositores como el de obras del todo desprovistas de ingenio y belleza, al fin la atención de los jurados (cuyo veredicto definitivo no había de pronunciarse hasta después de representadas dos veces las obras que señalaran como mejores) se fijó en tres óperas: *Rudello*, del maestro Nicola Spinelli; *Labilia*, del profesor del Conservatorio de Milán, Vincenzo Ferroni, y *Cavalleria rusticana*, de un joven de Livorno, llamado Pietro Mascagni.

Prescrito de antemano en el programa que las obras escogidas habían de representarse (sin duda para ver si el fallo del público confirmaba el de los maestros), en la primavera pasada se pusieron en escena las tres óperas, en el teatro Constanzi, de Roma, de que es empresario el editor milanés. *Rudello* no mereció los favores del público; *Labilia*, algo más afortunada, alcanzó aplausos en las tres representaciones que de ella se dieron, lo cual no es mucho decir, tratándose de un país donde las gentes, en estos tiempos, palmotean y tienen como buenas, en materia de música dramática, obras de escaso ó ningún valer artístico; y la que desde el primer momento fué aclamada con fervoroso entusiasmo, como la más culminante y de verdadero é innegable valer, fué la *Cavalleria rusticana*. Artistas, críticos y amantes del arte estuvieron unánimes y contextes en señalar en ella la aparición de un hombre de inventiva fecunda y de pode-

roso sentimiento dramático; y el nombre de Mascagni, ignorado, ó punto menos, la víspera de la memorable noche del 17 de Mayo, en que se dió á conocer, corrió al punto de boca en boca, se hizo popular, y en breves días Italia entera le aclamó, viendo en el que le llevaba al afortunado continuador de sus más grandes y legítimas glorias musicales.

A ser cierto lo que se cuenta, Mascagni no debió ser el menos sorprendido de todos con el ruidoso éxito alcanzado; y al abrazar en la misma escena, loco de alegría, á su mujer y á sus hijos, en medio del ruido atronador de los vítores y aplausos de una multitud entusiasmada; al contemplar á todos los habitantes de Cerniola que salían á su encuentro, pocos días después, apareciendo aquel pueblecillo engalanado con banderas, y al verse llevado en triunfo, como un héroe, á su modesta casa de la calle de San Francisco, y ser testigo, más tarde, de las aclamaciones entusiastas que por doquier alcanzaba la *Cavalleria rusticana*, bien pudo creer que todo aquello era un sueño que venía á compensarle de las amarguras de una vida tan precaria y oscura como la que hasta entonces había arrastrado.

Disculpa tiene, pues, el que embriagado con el triunfo, y cediendo á la presión de muchos de sus admiradores, y tal vez á la de aquéllos para quienes más directa é inmediatamente pudiera refluir provecho de ello, Mascagni emprendiese por entonces una especie de peregrinación, que pudo tocar en los límites del ridículo, por los teatros donde su ópera se ponía en escena. Por fortuna suya, no tardó mucho en cesar en ella, merced á los sanos consejos de los que temían que el incienso de la adulación le hiciera más daño que provecho; consejos que, puede decirse, condensó Arcais en un sensato artículo, en el cual, después de advertir á Mascagni que ante todo tenía que combatir un gran enemigo, que era su propia fama, y huir de los lazos insidiosos de las demostraciones de que era objeto, le indicaba, como el mejor y más seguro

remedio, el que retornara á Cerignola, donde, lejos del mundo y de las exageradas alabanzas de que era objeto, su mente hallaría la quietud perdida, los homenajes y convites no le distraerían, y podría en breve tiempo dar cima á los *Ranzau*, ópera que tenía esbozada y que el público italiano esperaba con tanta impaciencia como curiosidad.

He dicho que la suerte no había sido propicia á Mascagni hasta entonces, y así era en verdad. Hijo de un panadero de Livorno, bien pronto comenzó á dar muestras de singular aptitud para la música, que aquél no quiso se desperdiciaran, y al efecto le colocó bajo la dirección del maestro Soffredini, cuyas lecciones recibía durante seis años, mientras, por otro lado, adquiría educación literaria en el Liceo de la ciudad. Los adelantos que hiciera en la música llamaron la atención del Conde Florestan de Larderel (á quien Mascagni ha rendido el debido tributo de reconocimiento dedicándole la *Cavalleria rusticana*), y á expensas de tan ilustre prócer marchó á Milán, en cuyo Conservatorio estudió tres años composición musical con Saladino.

Sea que se hartase de cánones, contrapuntos y fugas, y quisiera en redondo desembarazarse de lo que Gottschalk llamaba las sandalias de plomo de los tratadistas, ó por alguna otra razón menos artística, que los biógrafos del joven compositor callan y no hay para qué meterse á inquirir, es lo cierto que un día supieron los habitantes de Livorno que aquél había ahorcado los hábitos, ó lo que es lo mismo, abandonado el Conservatorio milanés, y por ende puesto al frente de una compañía de opereta bufa, con la cual recorrió alegremente toda la Italia, casándose á la postre, é *in facie ecclesie*, con una de las actrices de la misma.

No debió salir del todo bien librado de su campaña, ó le faltaron ánimos para emprender otra nueva, cuando, al darla por terminada, se le vió aceptar el tan modesto como poco lucrativo puesto de director de la banda mu-

nicipal de Cerignola, pueblecillo cercano á Nápoles. Allí asentó sus reales, en compañía de su cara mitad; allí también, poco después, organizó una Sociedad filarmónica, que, dados los antecedentes, no debió ser de gran importancia; y allí, por último, dedicióse á escribir, no sólo romanzas y piezas de escasa importancia, que á módico precio vendía, sino también las cantatas *Alla gioia é Filanda*, un *Ave María* para voz de tiple, un *Patre nostro* con acompañamiento de quinteto de cuerda, una Sinfonía en *fa* mayor y algunas otras partituras, por cuyas obras obtuvo una mención honorífica de primera clase en la Exposición de Milán de 1881.

Tales trabajos no le sacaron, sin embargo, de la estrechez, cercana á la miseria, en que con su mujer é hijo vivía, aumentando sus angustias la envidia ó malquerer de algunos de sus convecinos, de que le dieron más de una brutal y ruda prueba; y cuando parecía que todo conspiraba en contra suya y más implacable se mostraba con él la fortuna, cayó en manos de Mascagni el anuncio del concurso abierto por Sonzogno.

El joven maestro (que entonces contaba sólo veintisiete años) vió en él su áncora de salvación, y al propio tiempo el palenque donde podía dar claras muestras del fecundo ingenio y poderosa inventiva de que se hallaba dotado, y desde aquel momento no se dió un punto de reposo para buscar á toda costa un *libretto*. Cuéntase que con este motivo sufrió más de una decepción, hasta que, por fin, apiadados de su suerte dos inteligentes jóvenes de Livorno, el Profesor Nanni Targioni-Tozzetti y el Dr. Guido Menasci, se ofrecieron á escribirle el poema que con tanta ansia demandaba, buscando el argumento en alguna de las *Escenas sicilianas*, de Giovanni Verga, tan celebradas en el mundo literario. Trazado el plan de la *Cavalleria rusticana*, que ya había sido antes convertida en drama por el mismo Verga, lo comunicaron á Mascagni, enviándole después en tarjetas postales los versos según los iban escribiendo, los cuales recibía aquél con

avidez é iba poniendo en música á medida que llegaban á sus manos (sin que sus recursos le permitieran tener un piano donde probarla), hasta lograr, por fin, ver terminada la partitura, y en poder de la dirección del *Teatro Illustrato*, con el lema *Pax*, horas antes de espirar el término prefijado para la admisión de las obras.

Muchos de mis lectores estarán ya sin duda al tanto del argumento de *Cavalleria rusticana*; á los que no le conozcan, les diré que el drama empieza, puede decirse, antes de que se levante el telón, con la serenata que Turiddu canta á la infiel esposa del carretero Alfio. Momentos después aparécese á la vista del espectador el cuadro en que ha de desarrollarse en breve espacio de tiempo una sangrienta tragedia, que nadie espera al oír las campanas de la iglesia que anuncian alegremente la Pascua no bien despunta el día, y al ver congregarse en la plaza del pueblo los aldeanos del mismo que acuden al templo. Entre ellos se cuenta Santuzza y el ya nombrado carretero, los cuales preguntan á Lucía por su hijo Turiddu; y á la respuesta que les da de que ha ido por vino á Francofonte, ambos manifiestan que no puede ser cierto, toda vez que aquella noche le han visto en el pueblo. Santuzza, una vez entrada toda la gente en la iglesia, avanza á más, y cuenta á Lucía que su hijo amaba á Lola cuando cayó soldado, y al volver de nuevo al pueblo, terminado su empeño, y encontrarla casada, quiso

Spener la fiamma che li bruciava il core,

y la amó á ella, que no vaciló en darle prendas harto caras de su pasión. Lola, celosa entonces de la felicidad de Santuzza, tendió sus pérfidos lazos á Turiddu, quien cayó en ellos más enamorado que nunca, olvidando ingratamente á la pobre muchacha, la cual termina su triste historia rogando á Lucía pida por ella en el templo, ya que ella no se siente con fuerzas para entrar allí,

y, por otro lado, quiere esperar á Turiddu y arrancarle de los malos pasos en que le ve, con dolor suyo, metido. Viene, con efecto, el galán, y el lector puede suponerse la escena que entre ellos pasa de súplicas y reproches, recriminaciones y caricias, en fin, de todo el arsenal de los celos, que suben de punto en Santuzza con la llegada de Lola, y el despego con que, por seguir á ésta, Turiddu la maltrata y abandona. Santuzza, en el colmo de la ira, promete vengarse, y la ocasión se le presenta con la llegada del carretero Alfio, al cual, sin ambages y harto crudamente, le cuenta lo que él de cierto no sabía. Inútil es que Santuzza se arrepienta un momento después de cuanto ha dicho. Alfio jura vengarse, y aprovecha para ello la ocasión que se le viene á la mano de la salida de los aldeanos de la iglesia; y cuando Turiddu les invita á beber y tomar parte en la alegría que á todos embarga, niégase á ello secamente Alfio, y en el breve, pero intencionado, diálogo que entre ambos se entabla con este motivo, llegan las cosas hasta el extremo de venir á las manos y morderle Turiddu la oreja á aquél, que es la provocación de desafío entre los sicilianos, y de citarse ambos para un sitio á la salida del pueblo. Entonces Turiddu llama á su madre, la pide su bendición, la ruega que mire siempre á Santuzza como á una hija, y tras una tiernísima despedida, la abandona precipitadamente, dejándola llena de confusión y de dudas, que, por desgracia, pronto se desvanecen al ver que el pueblo entero ácuide á aquel sitio horrorizado, y que una voz de terror y espanto grita:

Hanno ammarato Compare Turiddu?

cayendo, al oirlo, presas de mortal congoja, la pobre madre y la infeliz Santuzza.

Sobre este precioso é interesantísimo libro, del que con razón se ha dicho que comienza en idilio y termina en sangrienta tragedia, está escrita la música de Mas-

cagni, la cual, dice Arcais, no es una esperanza y una promesa, sino «la afirmación solemne de un poderoso ingenio artístico.»

Comienza la labor del músico por un bello preludeo, en el que aparecen condensadas las situaciones más culminantes del drama: las frases con que se inicia el delicadísimo y sentido *racconto* en que Santuzza revela á Lucía el estado de su alma y la pasión criminal que la ha arrebatado el amor de Turiddu; la serenata de éste á Lola, que es una característica canción popular siciliana, y las más apasionadas frases del duo entre Turiddu y su desdeñada amante, tienen allí cabida, formando en su conjunto una página tan bien pensada como diestramente expresada, y en la que á la par brillan la originalidad, la belleza y el sentimiento dramático de que está dotado Mascagni.

S'alza il sipario luego con un coro de aldeanos, de sabor campestre, en el que son de notar, al lado de curiosos cambios de ritmo, diestramente combinados, y de algunos detalles de orquesta del mejor gusto, ciertas tonalidades extrañas y á veces excesivamente originales. Después, y tras de un breve y sentido diálogo de Santuzza y Lucía, aparece el carretero Alfio, según antes apunté. De presumir es que, al escribir la canción que éste entona, quisiera Mascagni pintar con crudo realismo el carácter del personaje; pero en vez de ello, tan sólo consiguió echar un borrón, y no pequeño, en su partitura, porque, á decir verdad, ni cabe idear una melodía más baladí é insignificante que la que el tal mozo canta, ni imaginar una armonía, si es que tal nombre merece, más brutal, áspera y fuera de toda regla y buen sentido que la que allí se padece.

Por fortuna, el coro y concertante que á seguida se oyen, curan al oyente de cuanto antes ha sufrido, y le resarcan con usura del mal rato pasado. El primero, lleno de verdadero sabor religioso, tiene gran belleza, y es, en mi sentir, en lo cual no voy solo, antes bien en buena

compañía, superior al hermoso concertante, genuinamente italiano, al cual está unido, y que, á no dudar, causará mayor efecto en los oyentes allí donde se cante en tiempo *largo maestoso*, como reza la partitura, y no al aire acelerado con que en nuestro teatro le llevan, sin que razón alguna justifique semejante innovación y consiguiente desobediencia al compositor, que nada gana ciertamente con ello.

Terminada esta escena, y salvos algunos momentos, la inspiración de Mascagni se remonta al par del poema, poseída del más alto sentimiento dramático. El bellissimo *racconto* de Santuzza:

Voi lo sapete o'mamma...

dechado de pasión y de poesía, y en que de modo admirable se traducen lo hermoso y sentido de la letra, es obra, no de principiante, sino de gran maestro. Y otro tanto cabe decir del duo entre aquélla y Turiddu:

Tu qui, Santuzza...

de estructura originalísima, esencialmente melódico, y en que la inspiración rebosa por doquier, ya en las frases de aquélla, ya en las respuestas, desdeñosas unas veces y altivas otras, de Turiddu, ya en la canción de la esposa de Alfio, que interrumpiendo por breves momentos la querella entre los dos amantes, hace que estalle después con más violencia, y dé una terminación vigorosa y eminentemente dramática á este hermoso trozo musical.

El mismo sentimiento y la misma verdad en la expresión de los afectos que domina en las dos piezas que acabo de mencionar, se muestran, con tanta ó mayor fuerza, en el duo, que luego sigue, entre la infeliz aldeana y Alfio. A juzgar esta página en su conjunto, y sin descender á detalles, forzoso es reconocer que no faltó razón á Arcais para criticar, en uno de los artículos que de-

dicó á *Cavalleria rusticana*, cuán poco acertado anduvo Mascagni al desatender á los autores del *libretto*, quienes, siguiendo fidelísimamente el drama de Verga, escribieron una escena rápida y como al caso convenía. Porque, en efecto, y como decía aquel entendido escritor, en el grado de exaltación en que debe suponerse á Santuzza, al verse maltratada por Turiddu y abandonada por éste, no es verosímil que la ira y el despecho que en su alma rebosan la den la calma necesaria para cantar un *andante*; y lo natural es que pocas palabras y menos notas la basten para realizar los deseos de venganza que la acosan, revelando á Alfio los desvaríos de su mujer. Pero abstracción hecha de este lunar, que si en otros tiempos seguramente no se habría notado, en los presentes ni debe ocultarse, ni dejar pasar sin la debida censura; y dando de pasada la concesión que Mascagni hace, en la forma que ha dado al duo, á patrones y moldes que pasaron para no volver, hay que reconocer que, por su mérito intrínseco, no palidece al lado de los trozos musicales de más importancia que se registran en la ópera.

Mascagni debió fundadamente suponer la tensión de espíritu en que, al llegar aquí, debían encontrarse los oyentes de su drama lírico, y considerando las emociones que les quedaban por sentir hasta el fin, quiso, sin duda, darles un punto de reposo, escribiendo el *intermezzo sinfónico* que luego sigue, consiguiendo su objeto á maravilla. Aquellas originales y sentidas frases, que en sus giros melódicos traen á la memoria el nombre del noruego Svendsen, que dicen los instrumentos de cuerda, acompañados por las arpas y los acordes del órgano, vuelven, con efecto, la calma al espíritu, producen grandísimo efecto, y constituyen una página más de relevante mérito, que, á decir verdad, nuestro público no ha apreciado en todo su valer.

Una vez terminada, no parece sino que la musa del compositor livornés quiso también descansar algún rato

por su cuenta; que de otra manera no se concibe el que ideara el coro que cantan los aldeanos al salir de la iglesia; de harto escaso valer, ni el mismo brindis de Turiddu, al cual podrían encontrársele muchos parecidos sin grande esfuerzo por parte del que quisiera buscarlos.

En cambio de esto, Mascagni se resarce ampliamente con cuanto después escribe hasta la sobria y dramática terminación del drama. El breve y enérgico coloquio entre Turiddu y Alfio; el original y bello detalle de la retirada de las mujeres, llevándose á Lola; las sentidísimas frases con que Turiddu se despide de su madre, y en que el músico ha pintado á maravilla y con elocuente-laconismo la angustia de aquél y el horrible presentimiento que oprime su corazón; y el cuadro magistralmente pintado del final, en que se ven dibujados con diestra mano la inquietud de Lucía, el dolor de Santuzza y el horror del pueblo al oír que han matado á Turiddu, á cuya exclamación responde la orquesta haciendo resonar vigorosamente las frases de Alfio jurando venganza, y con lo que la ópera termina, todo ello es creación de un poderoso ingenio que se halla en la madurez de su talento, y una hermosa obra de arte, cuyas bellezas la harán vivir largo tiempo con gloria en el mundo musical.

La interpretación de *Cavalleria rusticana* en el Teatro Real ha dado á conocer al público madrileño una artista de relevante mérito, tan diestra en el arte del *bel canto*, como actriz consumada y digna de figurar al lado de las de más valía: Gemma Bellincioni. Nacida en Monza el 18 de Agosto de 1864, dicese que mostró desde bien temprana edad tan felices disposiciones para el teatro y para la música, que, niña aún, cantó una *arietta* que la escribió el maestro Ricci, en una función dada á beneficio de su padre César, escriturado por aquel entonces en el teatro de Trieste, viéndose colmada de aplausos. Animada por ellos, se dedicó seriamente al estudio del di-

vino arte, y en especial del canto, primero con su madre, Carlota Soroldoni, discípula del Conservatorio de Milán, y luego con el barítono Corsi; comenzando más tarde su carrera teatral en el Teatro Nuevo de Nápoles, con la ópera *Tutti in maschera*, de Pedrotti. Foggia, Verona, Malta y el mismo Nápoles fueron después testigos de sus triunfos, no obstante los cuales, y en las temporadas de descanso, dicese, reanudaba sus estudios bajo la dirección del ya dicho Corsi, para perfeccionarse más y más en el arte á que había consagrado su talento. Escriturada después por Tamberlick, en la última excursión artística que el celebrado tenor hizo por España, cantó en el nuevo teatro de Vigo, y luego en Málaga, Córdoba y Granada, hasta que, por último, hizo su *debut* en la Scala, de Milán, desde cuyo momento, alcanzando por mérito propio la consideración de artista de *primissimo cartello*, figura entre las ya contadas estrellas del arte musical.

De voz simpática, de hermoso timbre, maestra en la manera de decir y de pronunciar, sin que jamás acuda á ninguno de esos recursos de dudoso cuando no detestable gusto, á que tan dados son los cantantes de estos tiempos, y poseyendo un alma de verdadera artista, la Bellincioni, como acabo de decir, ha mostrado en *Cavalleria rusticana* ser, al propio tiempo, una actriz admirable, y del temple de la Duse y la Marini: de tal modo ha sabido realizar el ideal de la joven siciliana, imaginado por poeta y músico, y vivificar su carácter, como alguien ha dicho, con escultórica realidad.

Digno de elogio es también el tenor Stagno, conocido de antiguo entre nosotros, y de cuyas cualidades como cantante y como actor he hablado más de una vez en *La Ilustración*, pues que ha sabido interpretar con verdadero *amore* el papel de Turiddu, mostrando todo el arte que posee, y con el cual encubre, hasta donde es dable, los estragos que la inexorable mano del tiempo ha hecho en su voz.

Por último, el barítono Tabuyo y la Sra. Morelli no descomponen el cuadro, siendo merecedores de especial mención y elogio, tanto los coros y la orquesta, como el inteligente maestro Mancinelli, contribuyendo todos, en la medida de sus fuerzas, á que la interpretación de *Cavalleria rusticana* haya sido el verdadero acontecimiento teatral de la presente temporada.

Tal es, reseñada á grandes rasgos, por más que el pacientísimo lector crea lo contrario, la ópera con que se ha dado á conocer Mascagni en el mundo musical. Como siempre sucede, á la algaraya y al exagerado entusiasmo con que fué acogida en los primeros momentos por los italianos, ha sucedido allí mismo la reacción que de esperar era, y en la que de suponer es también no sea uno de los factores que menos la hayan provocado la pícara tristeza del bien ajeno. Sólo así se explica el que más de un escritor que de ella se ha ocupado recientemente, después de aplicar á la obra el frío escalpelo de la crítica, señalando punto por punto los defectos escolásticos de que adolece, avanzando en su tarea, haya llegado hasta negar originalidad á la música que analizaba, y afirmar que en ella «no faltan imitaciones, y Bizet mismo le ha sugerido algún momento dramático.»

En mi sentir, apologistas y detractores, todos han pecado por exceso de celo, y todos han traspasado en sus juicios los límites señalados por la imparcialidad y el buen sentido musical. La *Cavalleria rusticana* tiene, á no dudar, extravagancias, de dudoso gusto algunas; abundan en ella los errores, y hasta los horrores de armonía, que á veces producen una tonalidad poco definida, cuando no indefinible, debido al lamentable olvido, real y verdadero ó intencionado y alevoso, de los preceptos escolásticos, y en la instrumentación se muestra más de una vez la inexperiencia del autor; pero á través de todo esto, brillan y resplandecen la originalidad, la belleza, la distinción y la espontaneidad de las ideas melódicas, el profundo sentimiento dramático y la llama

del genio, en fin, que ilumina y vivifica toda la obra de Mascagni, á la cual sería empresa vana querer buscar afinidades, porque es y tiene todos los caracteres de una ópera esencialmente italiana, sin mezclas germanas ni galáicas.

«El mejor arte de agradar, en literatura, es el arte de agradar al público,» decía Molière, defendiendo una de sus mejores comedias de las censuras de que era objeto; y eso mismo puede decir el autor de todo drama lírico. No vaya á creerse que, al decir esto, intente yo siquiera proclamar la licencia en la manera de escribir, ni defienda el atropello de los preceptos escolásticos, que sólo es lícito cometer á los grandes genios del arte, que se imponen á todas las reglas y cánones establecidos; pero es lo cierto que la frase de Molière es una gran verdad, como lo es que Shakespeare y Calderón serán siempre tenidos en más alta estima que Racine y Corneille, y como lo es también que el interés que despierta y la emoción indefinible que causa en el oyente *Cavalleria rusticana* revelan un valer y un mérito incontestables. Por eso, quien más atinado anduvo al juzgarla, sin emborronar tantas cuartillas como el crítico de *La Ilustración*, fué el maestro Sgambatti, al decir: *Ogni discussione impossibile a proposito di questa opera che affascina e commuove.*

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Enero 1891.)

CXVIII

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1891)

Sr. Director de LA ILUSTRACIÓN.

Mi querido amigo: Es costumbre loable entre muchas personas piadosas, atentas más que nada á la perfección de su vida y salvación de su alma, retirarse por algunos días, durante el año, del tráfago del mundo; entregarse á la lectura y meditación de libros piadosos y á la práctica de ejercicios espirituales, para salir luego de su voluntario retraimiento con el espíritu fortalecido, limpio su corazón de las escorias que le afearan, y dispuesto á afrontar con más esforzado ánimo las luchas y penalidades de esta miserable vida.

Salvando todos los respetos que al caso son necesarios, créome yo que, á la larga distancia que de suponer es, algún parecido existe entre los que tal hacen y los que, con una puntualidad y exactitud casi matemáticas, acuden todos los años á las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, que acaudilla el insigne Monasterio. Conjunto de pecadores, con remordimientos en nuestra conciencia artística, vamos, como los que he citado, en busca de remedio á nuestros males espirituales. Porque, á la verdad, todos hemos oído mala música; la buena ha llegado á veces á nuestros oídos interpretada de tal modo, que parecía no serlo; y no pocos, cediendo á las débilitades de su flaca naturaleza, no pudiendo ó no queriendo des-

asirse de hábitos inveterados, hasta han llegado á contaminar aún más su espíritu con las zarzuelas que en algunos teatros sirven por horas como los coches de alquiler, y en las que es moneda corriente que, salvas tan contadas como honrosísimas excepciones, lo insulso de la literatura corra parejas con lo insípido y deslavazado de la música. Nada, pues, más natural que acudamos al Jordán de la música clásica para lavar nuestros pecados artísticos, restaurar el buen gusto perdido, ó al menos maleado, y gozar, en fin, de los puros é inefables dulzores que causan las obras de los grandes genios del divino arte, sobre todo cuando tan á maravilla son interpretadas como en las dichas sesiones aconteece.

Esto supuesto, y reconocida por ende la importancia de las mismas, natural y justo es que dé á usted cuenta de ellas. A tal fin va enderezada la presente epístola, cuyo retraso en llegar á sus manos, si no puedo achacarlo á las nieblas, como en tiempos de antaño sucedía con los partes telegráficos, tiene su natural excusa, ya en achaques propios de quien, con harto dolor suyo, peina canas, ya en la preferencia que *a fortiori* he tenido que dar en el orden de mis trabajos á asunto más palpitante y que más excitaba la curiosidad de los lectores de su periódico.

Entrando ya en materia, diré á usted que la *great attraction*, la novedad de más importancia para muchos aficionados á la música clásica que este año, como los anteriores, nos hemos congregado en el Salón Romero, consistía en el Cuarteto en *la menor* (ob. 132), de Beethoven, obra sobre la cual, desde que se escribió en 1825, han andado los pareceres muy discordes, subiendo, y no poco, de punto las divergencias en estos últimos tiempos, en que, como usted sabe, la música ha caminado por nuevos senderos, cuya bondad y derecho no es del caso poner ahora en tela de juicio.

Un poco de historia, si á usted no le parece mal, creo que podrá ponernos al tanto del asunto, y en camino

de apreciar con mayor fundamento de parte de quiénes está la razón al juzgar una de las últimas obras que creó aquel grande hombre á quien Berlioz llamaba el centinela avanzado de la civilización musical.

Triste, tristísimo, era su estado desde años antes que escribiera el dicho Cuarteto. Amargado por crueles sufrimientos morales y físicos, hallábase en tal estado, que, según se cuenta, no pocos del corto número de extranjeros que conseguían ser admitidos á su presencia salían derramando lágrimas al ver aquel viejo, de cuya inmensa y erizada cabellera podía decirse, con uno de nuestros más grandes poetas de este siglo,

Argentó del pesar la mano adusta,
Más bien que de los años la corriente:

de facciones marcadísimas y penetrante mirada, en las que se veía estampada la huella del genio; barba descuidada, pobremente vestido, y que hablaba y no oía lo que decían, no entendiendo á sus interlocutores sino por los ojos, ó valiéndose de la escritura. Porque sabido es que, como con gráfica frase dice Oulibichieff, entre el millón de gentes esparcido por el globo, la suerte había señalado á uno con el dedo, condenándole á no oír las obras maestras de Beethoven, y era Beethoven mismo.

Y como si esto no hubiera sido bastante para sumirle en insondable tristeza, varios procesos en que se vió envuelto vinieron á amargar más y más su vida. El robo del manuscrito de la *Batalla de Vitoria*, perpetrado por Maelzel; la muerte del príncipe Kinsky, uno de sus favorecedores, y la consiguiente supresión de la pensión que le daba, y, por último, la tutela del hijo de su hermano Carlos, dieron margen á otros tantos pleitos. En ellos consumió los escasos ahorros que tenía; vió la ingratitud por premio de sus afanes, y hasta su natural y legítimo orgullo sufrió, y no poco, cuando sabiendo el Tribunal de los Nobles, ante el cual se seguía el último

de los litigios mencionados, que la partícula holandesa *van*, que Beethoven ponía ante su apellido, no implicaba el origen nobiliario que el *von* alemán, y le obligó á que lo justificase, no se dió por satisfecho con la hermosa respuesta del gran maestro, el cual, señalando con la mano su corazón y su cabeza, dijo que allí estaban las pruebas y timbres de su nobleza.

Tal conjunto de desventuras, y el entusiasmo que por entonces se apoderó de los vieneses con la música de Rossini, que hizo palidecer momentáneamente la gloria de Beethoven, agriaron más y más el misántropo carácter de éste. Creyó enemigos suyos á cuantos le rodeaban; vió en sus consejos otros tantos lazos insidiosos que le tendían para perderle, y resultado de sus desconfianzas, de sus injustas animosidades y de sus bruscas recriminaciones, fué el que casi todos le abandonaran. el vacío se hiciera en derredor suyo, y muchos de sus mejores y más antiguos amigos no volvieron á verle sino cuando yacía postrado en el lecho de muerte.

Natural era que la música que en aquel entonces escribiese, y que constituye su tercera manera, participase del estado de su espíritu y fuera eco fiel de los encontrados sentimientos que se agitaban en su alma. Y aquí entran las apreciaciones de la crítica que indiqué á usted antes. Quién, después de estudiar las obras beethovenianas de esa época, y la vida de su autor, creyó encontrar en aquéllas rasgos de demencia, y llamó loco sublime al Titán de la música; quién le ha considerado como burlándose de la crítica y de los críticos, y en rebelión abierta y premeditada contra los preceptos escolásticos; quién, entusiasmado con la *Novena sinfonia* y los cinco últimos *Cuartetos*, ha visto en ellos «los tipos precursores del porvenir de la música, y una anticipación gigantesca de los futuros progresos de la civilización humana;» quién, como Lenz, «el fruto de una meditación de que no hay ejemplo;» quién, una consecuencia triste é indeclinable de la sordera, con la cual no le era dable gozar de los

encantos de la eufonía; quién, como Schindler, un resultado lógico de las teorías del mismo Beethoven, para el cual, en sus últimos tiempos, la música era, según sus propias palabras, «una revelación superior á todo espíritu especulativo y práctico, teniendo la armonía, como la religión, misterios de que no es necesario hablar;» y quién, por último, ha dicho que el gran maestro «se creía elevado al conocimiento de todos los arcanos del arte, y el único que había penetrado en el santuario donde comienza la revelación de lo desconocido,» y de ahí las profundidades de su última música.

Como usted ve, en tales opiniones hay para todos los gustos; pero de tal discrepancia de pareceres, y sin meterse á sondear la mayor ó menor razón de ellos, se saca, sin embargo, en limpio, y sin necesidad de calentarse la cabeza, que algo deben tener las obras que en sus últimos tiempos escribió Beethoven, para que la admiración por ellas no sea tan unánime como la que causan las que en épocas anteriores produjo, y sobre las cuales no ha habido controversia tal que merezca parar mientes en ella.

Ese algo se encuentra en el *Cuarteto*, causa y motivo en la presente carta de cuanto llevo expuesto y de lo que aún me queda por decir, porque la indicada obra tiene su historia, que no ha de quedárseme en el tintero.

Hacia el año 1822 recibió Beethoven la petición del príncipe Galitzin de que le escribiera tres Cuartetos. Accedió á ello, conviniéndose en que el precio de cada uno sería el de cincuenta ducados, en cambio de lo cual gozaría el magnate por algún tiempo del uso y disfrute exclusivo de las obras. Estas, que llevan en el catálogo de las de Beethoven los números 127, 130 y 132, las terminó el insigne compositor en 1826, remitiéndolas *in continenti* á San Petersburgo. Fuese por indisculpable negligencia ó por imposibilidad, es lo cierto que el Príncipe no satisfizo los ciento cincuenta ducados á que estaba obligado, ni veinticinco más que era en deber

por la dedicatoria de la Obertura en *do*; que fueron inútiles cuantas excitaciones se le hicieron para que cumplierse lo estipulado, y que Beethoven murió sin haber conseguido percibir cantidad alguna. Tal conducta merecía un público y severo correctivo, y el Príncipe lo recibió por manos, primero de Seyfried, en su *Beethoven's Studien*, y luego por Schindler, en la primera edición de sus obras, quienes contaron que el maestro ni sus herederos habían conseguido que el magnate ruso les diera un solo céntimo de lo que era legítimamente en deber. El hombre quiso defenderse por medio de cartas á la *Neue Zeitschrift Musik* y á la *Gazette Musicale*, de París, en las que acusó á Beethoven de haber recibido lo que en su nombre se reclamaba; pero toda la argumentación que empleó cayó por su base con la defensa que, con documentos irrecusables, hizo de su maestro el mismo Schindler, en la tercera edición de sus obras, y en la que, á su vez, acusó á aquél de ser causa de las horribles angustias por que pasó Beethoven en su última enfermedad. Paso por alto el diluvio de cartas que entre deudor y acreedores se cruzaron después, y baste, para terminar este relato, decir á usted que al fin se arregló el asunto por mediación del Conde de Nesselrode, embajador de Rusia en Viena, pagando el Príncipe cuanto era en deber.

De los tres Cuartetos, el que más agradó desde luego, aunque sin producir una explosión de fervoroso entusiasmo, fué el que ahora hemos oído. En él se admira el estilo noble, elevado, vigoroso al par que valiente, expresivo y poético, que, al decir de Berlioz, es el signo característico de las grandes concepciones beethovenianas; pero al lado de esto nótese que las ideas grandes, y sublimes á veces, que encierra, no tienen la claridad necesaria para hacerse perceptibles desde luego; carecen de la espontaneidad de otras que brotaron de la misma pluma, y muchas de ellas son en extremo complicadas, resultando que, á pesar de su grandiosidad innegable, no

causa en el oyente la profunda impresión que desde luego se siente al contemplar una hermosa obra de arte, y que sólo á fuerza de meditación y estudio se consigue descubrir y admirar las bellezas que encierra.

Y la razón de ello nos la dan tres escritores, dos de los cuales ya he nombrado más de una vez en esta epístola. Lenz afirma que las ideas que vertió Beethoven en éste como en los otros Cuartetos ya citados, no son otra cosa que «la manifestación de su pensamiento, agitándose en una vida excepcional que se deslizaba fuera de la existencia real... y la muestra del genio luchando con las realidades de la vida;» Oulibichieff cree ver en las mismas obras «una serie de desoladores pensamientos, un decaimiento profundo de espíritu, recuerdos estériles y sufrimientos continuos, que la música era impotente para expresar, y de cuyo conjunto no podía esperarse que brotara la melodía;» y Sauzay afirma que Beethoven, persuadido de la grandeza de su misión, y despreciando vulgares exigencias, «trabajó por la sola belleza que en sí sentía, y á la cual sólo quería satisfacer;» aserción que por modo indirecto confirma otro escritor, al referir que, quejándose un día Schuppanzig de la dificultad de un pasaje en el Cuarteto en *fa* mayor (ob. 59), Beethoven le contestó amostazado: «¿Creéis que yo pienso en un miserable violín cuando la inspiración viene á mi mente y me acosa á que escriba?»

De los tiempos de que el Cuarteto consta, el primero es, sin duda alguna, el de más importancia bajo todos conceptos. De portentosa belleza, así en el fondo como en la forma; impregnado del más puro y hondo sentimiento; exento de extravagancias, lo cual no acontece, ciertamente, al resto de la obra, y admirable por su unidad y grandeza, no ha faltado entre nosotros autoridad competentísima que le equiparara en mérito y valer al primer *allegro* del famoso Quinteto en *sol* menor del divino Mozart.

El *molto adagio*, que lleva por título *Cançona de rin-*

graziamento in modo lidico, offerta alla Divinità da un guarito, fué compuesto por Beethoven al salir de una enfermedad en 1825, y está escrito en canto llano y en el quinto tono eclesiástico. Dicho se está que es la acción de gracias de un convaleciente, el cual avanza en su mejoría, como parece revelarlo la indicación *sentendo nuova forza*, que en uno de sus pasajes se lee, y á la cual responde la música mostrando mayor brío. Sauzay ha querido ver también en este tiempo una mezcla de la antigua y nueva escuela, amalgama á que, según él, fué muy dado Beethoven en sus últimos años, demostrando su opinión con el ya dicho canto llano, tratado como podrían hacerlo los maestros del siglo xvi, y el motivo del *allegretto* que corta las variaciones del tema, en el cual brillan el modo de sentir y la tonalidad modernos. Sin meterme yo en esas honduras, diré á usted, por mi cuenta, que el trozo musical de que le hablo está lejos de tener la unidad que el anterior, ni en su conjunto resplandece por igual la inspiración de Beethoven, pues al paso que el tema y la primera variación son de extraordinaria belleza y de una sobriedad admirable de armonía, luego no pasa lo mismo: á la sencillez sucede la extravagancia; á los acordes perfectos, las complicaciones de la armonía y del contrapunto, y la impresión que á la postre deja no es la que debiera y podía al principio esperarse.

Esas mismas complicaciones abundan en el *allegro appassionato* final (pues que del *scherzo*, la página de menos interés de la obra, hago caso omiso), en medio de las cuales se destacan, á veces, ideas inspiradas en el más alto sentimiento dramático, y que Beethoven en otros tiempos no hubiera dejado pasar sin desarrollarlas de la manera admirable que sabía hacerlo.

Tal es, en suma, el Cuarteto en *la*. Obra erizada de grandes dificultades de ejecución, y no fácil de entenderse, como queda dicho, nada de particular tiene que, á pesar de su incontéstable valía, corra la misma suerte que

los demás Cuartetos que por aquellos mismos tiempos escribió Beethoven y figure raras veces en los programas de sesiones análogas á las de la *Sociedad de Cuartetos*. Porque, á la verdad, se necesita grande amor al arte para dedicarse al profundo y detenido estudio que necesita, con la convicción de que el resultado no ha de corresponder á la labor que se emplea; y de ese amor y de esa abnegación artística ha dado relevantes pruebas el maestro Monasterio (que en la dirección, á juzgar por las muestras, puso solícito empeño y cuidado), y los Sres. Mirecki, Pérez y Lestán, al darla á conocer, de la manera magistral que lo han hecho, á la gran mayoría de los asistentes al Salón Romero.

Figúrese usted ahora, amigo mío, que después de haber estado hablando largo rato de la Catedral de Burgos ó la de Toledo, le preguntasen si había visto cualquiera de esas iglesias de gótico francés de los presentes tiempos, hechas, al parecer, con almidón y azúcar piedra; pues la sensación que le causara, y la transición que tendría que hacer, correría parejas con la que yo experimento al tener que hablarle de las otras dos obras nuevas que en las sesiones á que vengo refiriéndome se han oído. Y conste que al decir esto del Quinteto en *mi bemol* (ob. 17), para piano, violines, viola y *violoncello*, de Nawratil, y de la Sonata en *do*, para piano y *violoncello*, de Asioli, nada más lejos de mi ánimo que criticar su inclusión en los programas, pues que el tener en este punto un exclusivismo tan cerrado que no diera cabida más que á cuatro ó seis autores, me parecería tan fuera de razón como pretender que no se leyese más novela que el *Quijote*, se viese más drama que *La vida es sueño*, ni se mirase más cuadro que el de las *Lanzas*, de Velázquez.

Esto supuesto, diré á usted que por lo que á Nawratil hace, he de confesarle que hasta que supe por el programa que era, ó mejor dicho, que es un compositor austriaco, nacido en Viena en 1836, donde vive y goza de

fama como excelente pianista y compositor de talento, así sabía de su existencia como él, seguramente, tendrá noticias de la mía. Su Quinteto, esencialmente melódico, no peca, ciertamente, de las obscuridades del de Beethoven, de que antes le hablaba; antes bien adolece, si cabe decirlo, de demasiada sencillez, por más que el autor, en el *allegro moderato* con que empieza, muestre de ostensible manera que es ducho en materia de armonía y contrapunto. Pero aun así y todo, es una obra bella, y más aún una fundada esperanza de que quien la ha escrito puede seguir dando nuevas pruebas de su talento y mayores y más sazonados frutos de su ingenio.

Como tal puede considerarse la Sonata de Asioli, de sabor esencialmente italiano, no de estos tiempos, sino de aquéllos en que el P. Martini era oráculo de armónistas y contrapuntistas, y Pergolesse escribía su *Stabat Mater*. Bella en sus melodías, en los giros de éstas y en las combinaciones armónicas que las sirven de ropaje, muéstrase el autor hombre de gusto delicado y muy conocedor de los procedimientos técnicos del arte, por más que el todo resulte, como no puede ser menos, algún tanto anticuado, y quizá de más valor histórico que real y efectivo, si se le mira bajo el prisma del criterio de los presentes tiempos.

Aparte de estas novedades, por cuya exhibición sólo plácemes merece la *Sociedad de Cuartetos*, ésta ha hecho figurar en los programas de sus interesantísimas sesiones las más escogidas obras de Haydn, Mozart, el mismo Beethoven, Mendelssohn, Schubert y Rubinstein, interpretándolas de un modo que todo elogio que se hiciera sería justo y debido. Monasterio, mostrando siempre su gran valía como director y como violinista; la señora Luisa Chevalier, cuyo talento y singular habilidad son ya notorios; Mirecki, justificando una vez más la merecida reputación artística que de antiguo tiene; Pérez y Lestán contribuyendo con verdadero *amore* al éxito de la empresa, todos han rayado á gran altura; y los

entusiastas aplausos con que han visto recompensados sus esfuerzos por el numeroso público que ha acudido á oírlos, al paso que merecido premio á sus afanes, ha debido servirles de noble estímulo para continuar presentando en adelante el gran servicio al arte á que algunos de ellos vienen consagrados, desde que, hace veintiocho años, comenzaron en el modesto saloncillo del Conservatorio su honrosa campaña en pro de la música clásica.

(*La Ilustración Española y Americana*, 30 Enero 1891.)

CXIX

IRENE DE OTRANTO

(ópera de Serrano)

Hará próximamente unos seis años que se estrenó en el teatro Español el drama del Sr. Echegaray, *La peste de Otranto*. Pasados los entusiasmos del primer momento, la crítica imparcial señaló los defectos de que adolecía, que no eran pocos ni de escasa monta; el público no mostró gran afán de ver la nueva obra del romántico dramaturgo, y ésta desapareció pronto de los carteles, pasando á ocupar un lugar en el archivo del antiguo Corral de la Pacheca, y haciendo que aquél se aprestase á tomar la revancha de lo que al principio pudo creerse gloriosa victoria, y fué á la postre derrota más ó menos encubierta.

Por lo visto, el Sr. Echegaray no se conformó con el juicio público (caso no extraño en los autores), cuando al cabo de algún tiempo ha querido remozar su obra, convertirla en drama lírico y trasplantarla á otro escenario, en busca de un éxito que sin duda creía merecido, y para el cual contaba como colaborador con un hombre laborioso é incansable, dotado de gran entusiasmo y amor al arte como el maestro Sr. Serrano; y he aquí el trasnochado trabajo convertido, por obra y gracia de ambos, en la ópera cantada en castellano, á juzgar por lo que el cartel rezaba, intitulada *Irene de Otranto*.

Errare humanum est, dice un conocidísimo axioma latino que todos hemos aprendido en nuestras juventudes,

y del cual no escapan desde las más modestas medianías hasta los hombres de más talento; nada es, por tanto, de extrañar que de esa regla no puedan considerarse al presente como excepción ni al escritor ni al maestro citados, á quienes el desencanto que hayan podido tener no debe desalentarles, sino, antes bien, servir de poderoso acicate para prepararse con más calma y meditación, aprovechando los momentos que su musa les inspire á escribir una obra que les resarza del poco entusiasmo con que la de ahora ha sido acogida.

No hay para qué relatar el argumento de ella, conocido de la mayor parte de mis lectores, los unos por saberlo de antiguo, y los otros por las reseñas publicadas en vísperas de la primera representación por los periódicos diarios de la corte. Basta para mi propósito (aun cuando esto sea asomarme más de lo que debiera á los linderos de otro terreno, en el que es consumado maestro el ilustre escritor de las críticas literarias de *La Ilustración*) decir que el interés del libro es harto relativo, pues al lado de escenas en que verdaderamente existe, en otras, y son las más de ellas, la acción languidece, no bastando los esfuerzos del poeta y músico para despertar la atención y mover al espectador, quien poco á poco se ve dominado por el cansancio y la fatiga; y en cuanto á lo que hace á la forma, el Sr. Echegaray, olvidando, no ya los hermosos ejemplos de Metastasio y Romani, sino el que en nuestros mismos días diera en la escena española el inolvidable y castizo Ventura de la Vega, no ha tenido en cuenta la índole y cualidades que han de tener los versos para que la música se adapte bien á ellos y los revista de nuevos encantos, y ha escrito, y más aún, ha conservado trozos enteros de su antiguo drama, que si recitados tal vez podrían causar efecto, han debido embarazar, y no poco, al compositor de la música, y poner en grave aprieto su estro para tratar de salir airoso en la difícil empresa en que se había metido. Pero si esto es cierto, no lo es menos que el Sr. Eche- ga-

ray ha buscado y encontrado algunas situaciones en su drama lírico, que, puestas de relieve y desarrolladas por una música inspirada en ellas mismas, hubieran dado al conjunto de la obra hartó más valor del que la opinión general le ha reconocido.

Digo esto, porque, á ser sincero, forzoso es reconocer que á la laboriosidad y al honrosísimo deseo de alcanzar gloria en las esferas del arte que anima al Sr. Serrano, y por lo que es merecedor de todó elogio, no ha respondido su musa en la ocasión presente como de desear fuera. Aguijoneada por aquél, ha respondido como el muchacho á quien á la fuerza obligan á trabajar, y, dominada por la pereza, ó rendida por el cansancio ó el aburrimiento, le ha inspirado, las más de las veces, ideas musicales que sin duda ninguna estaban á más bajo nivel que el natural deseo del compositor, quien en el anhelo de dar cima á su empresa, ha tomado por bueno lo que seguramente con más detenimiento no hubiera aceptado.

No es mi ánimo en este artículo, que á vuela-pluma escribo, reseñar menudamente los trozos musicales de que consta la ópera del Sr. Serrano; ni aun cuando otro fuera mi pensamiento, podría ponerlo por obra, dado que me falta tiempo para ello, y, sobre todo, el conocimiento que de la partitura sería preciso tener, y que, ciertamente, no se alcanza por el hecho de asistir á una ó dos representaciones, por exquisito cuidado que en ellas se ponga. Basta, por el momento al menos, consignar, con las debidas reservas, las impresiones recibidas, no sin que conste, al hacerlo, que mis palabras, más que de censura, deben entenderse como saludable aviso de quien sinceramente desea que todos aquellos que, como el Sr. Serrano, dedican su vida entera al divino arte, progresen en él y obtengan la recompensa que sus afanes merecen.

Hablando un escritor de la moderna escuela francesa, decía hace algún tiempo: «El arte no ha dicho aquí su

última palabra. Los actuales compositores son pensadores y rebuscadores, y no parece sino que la inspiración les falta. Impulsados por las ideas de la época y por un estudio profundo de la música, ponen todo su conato en buscar y mostrar la poesía de la forma, á través de la cual se escapan la vida y el pensamiento; y como aquella idea que tratan de evitar no los persigue, la forma queda sensible y visible en sus obras, no sin acusar cierto vacío, y algunas veces la ausencia de originalidad.» Tales peligros no los creyó, ó apreció en todo su valor, el Sr. Serrano al escribir su anterior ópera *Doña Juana la Loca*, cuando se le vió formar con ella en el cortejo de los pseudo-imitadores de Wagner, que hoy constituye el núcleo de los compositores de la vecina tierra; y de ese mismo pecado (que, dicho se está, no lo es para quien profesa distintas opiniones en el arte) cabe acusarle al presente. Cierto y verdad es que en su nueva obra muéstrase, á veces, un tanto ecléctico, y como que se inclina á renunciar al barroquismo musical, á que tan dados son los Massanet, los Reyer y tantos otros, inclinándose del lado de la sencillez y dando la debida preferencia á la melodía; pero en tales casos, no parece sino que ésta, para vengarse de la postergación en que se le ha tenido, quiere mostrarse desdeñosa en otorgar sus favores y rehuir el aparecer con aquella inspiración, aquella verdad y aquella frescura, dotes características que deben adornarla, si ha de brillar en primer término, como de justicia, en mi sentir, la corresponde.

Pero si esto es así, no lo es menos que en algunos momentos la musa del Sr. Serrano parece arrepentirse algún tanto de sus desvíos, dictándole entonces páginas que, á parecerseles todas las demás de su voluminosa partitura, más satisfactorio hubiera sido seguramente el éxito que ésta alcanzara. Tales son la obertura, de sabor wagneriano y no desprovista de interés; el duo de tiple y tenor del primer acto, bastante apasionado y sentido, y la romanza de tiple del segundo, en que hay más de una

frase que responde al dolor y á la ansiedad de la enamorada doncella que la dice.

Al lado de esto, el deseo en el compositor de seguir por senderos que, en mi sentir, debiera evitar; el afán, tal vez, de dar cima, como he dicho, en plazo relativamente breve á su obra, y las condiciones literarias de ésta, le han llevado á que su partitura no tenga todo aquel interés dramático que debiera, á que adolezca de cierta monotonía, y en la instrumentación no haya aquel brillo y aquella claridad que tanto distingue á la escuela en que se le ve afiliado; lunares todos de que seguramente ha de curarse en la nueva obra que emprenda.

De la interpretación de *Irene de Otranto* no pueden, á la verdad, hacerse grandes encomios. Excepción hecha de la Sra. Tetrizzini, que mostró solícito empeño en dar relieve al personaje principal de la ópera, los demás artistas que en ella han tomado parte no se han distinguido gran cosa, que digamos, y no hay, por tanto, que hacer especial mención de ellos.

Tal es lo que, lector pío, puedo comunicarte de la ópera recientemente puesta en escena en el Teatro Real; y si de las consecuencias que sacares te lamentaras, yo te diré, en respuesta, que me muestres con el dedo aquel compositor lírico-dramático que haya recorrido tan difícil senda sin tener en su vida algún tropiezo en ella.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Febrero 1891.)

CXX

LOS PURITANOS

Rossini, una vez coronada su brillante carrera de compositor lírico-dramático con el *Guillermo Tell*, y vuelto á París, después de un viaje á Bolonia, á donde había ido en busca del reposo que su salud demandaba, á causa del cansancio producido por el trabajo de su última ópera y las emociones del triunfo alcanzado con ella, no pudiendo ó no queriendo dar por entero de lado á sus aficiones, á pesar de ser firme é irrevocable en él, como luego se vió, la resolución, harto prematura, de abandonar el sendero que con tanta gloria había recorrido, asentó sus reales en el mismo teatro Favart, donde por aquel entonces se hallaba la ópera italiana.

Una vez allí, constituyóse, al decir de A. Pougín (de quien tomo ésta y alguna otra noticia de las que verá el lector), en consejero áulico de su íntimo amigo Severini, á la sazón empresario del teatro, al par que en poderoso auxiliar suyo en cuanto á lo que con aquella escena se relacionaba, aconsejando los que habían de llamarse para formar la compañía, merced á lo cual los parisien-ses oyeron á Rubini, y salió de la obscuridad en que vivía una artista de tanto valer como la Grissi; eligiendo las óperas que debían cantarse, y cuyos ensayos vigilaba, y, por último, indicando cuáles de aquellos compositores que iban ganando fama y renombre habían de ser los preferidos para darles el encargo de escribir óperas que dieran novedad á un espectáculo tan favorecido

como lo era por aquel entonces en París la ópera italiana.

Entre éstos no podía menos de contarse á Bellini, cuyos recientes triunfos, alcanzados con la *Norma* y la *Sonámbula*, eran bien conocidos del mundo musical, y así fué que, por mediación del gran maestro, confiósele el encargo de escribir una obra, que habría de estrenarse en el escenario de la sala Favart á fines del año de gracia de 1834, ó, cuando más, en los comienzos del siguiente, y para cuyos trabajos se aprestó el joven compositor no bien hubo retornado de su viaje á Inglaterra, coronada su cabeza de laureles y repleto el bolsillo de guineas, gracias al fanatismo y locura que sus obras causaron á los flemáticos hijos de la poderosa Albión.

La primera y no pequeña dificultad con que tropezó en su empresa, fué la de buscar quien le escribiera un libro tal como él lo deseaba. Sus desavenencias con Romani, ya nacieran de disgustos ocasionados con motivo de la composición de la *Beatrice di Tenda*, ya, según Scherillo, de la pereza del inspirado poeta, ó como apunta otro biógrafo de Bellini, de asuntos á los cuales el ciego dios no era ajeno, habían hecho imposible el que tal encargo se le confiara. Fué necesario, pues, buscar otro, y he aquí cómo lo cuenta el mismo interesado en una epístola á Florimo, y consta en la curiosa colección de cartas que éste, como es sabido, publicó años atrás, del que d'Arcais llamó el Petrarca de la música: «Quisiera volverle bien por mal á aquel hombre (Romani) de mala cabeza, pero de muchísimo talento. Entre tanto, quiero ver cómo el Conde Pepoli hace este libro para París. Espero que saldrá bien en su empresa, porque hace buenos versos y tiene facilidad para ello. Si Pepoli resulta capaz, será inútil volver á entenderse con uno que, si es verdad que se ha vuelto perezoso, será incorregible.»

Pepoli aceptó el encargo y buscó en la comedia de Ancelot, *Cavaliers et Têtes rondes*, tomada de la conocida novela de Walter Scott, el argumento para *I Puri-*

tani di Scozia, como se llamó primitivamente la ópera cuyo libro comenzó á trabajar desde luego con gran empeño, enviando á trozos su tarea á Puteaux, donde Bellini se había retirado para componer con más descanso y sosiego. Pero por más celo que tuviera y buen deseo que mostrase Pepoli en la confección del tal libro, Bellini estaba hartó descontento al no ver satisfechas sus exigencias y deseos en el cambio de situaciones, y más aún de versos, que demandaba, envueltas en cien frases amables, al *suo caro Carluccio*. De ello son clara prueba varias de sus cartas á Florimo, de las cuales, y como muestra, entresacaré algunos párrafos que pintan bien á las claras el estado en que su ánimo se encontraba. «¡Si tú supieras, le decía en una, lo que he sufrido y sufro para entenderme y ponerme de acuerdo con Pepoli! Su modo de ser es de lo más curioso que puedes figurarte: pone todo el estudio en hacer juegos de combinaciones poéticas, ó, por mejor decir, en cierta manera de respuestas, que me hace perder la paciencia. Sea dicho para entre nosotros, le encuentro exhausto de expresiones que tengan sentimiento: por ello se ve que trabaja fatigosamente, no al escribir los versos del modo que él los siente, sino al pensarlos y escribirlos á mi manera, es decir, pintando vivamente las pasiones.» Y por si acaso á Florimo le quedaban algunas dudas después de lo dicho, le añadía en otra carta: «Ahora comprendo bien que, si en adelante tuviera necesidad de escribir para Italia, no podría hacerlo sin Romani. Todos los demás son fríos, insípidos y carecen del nervio de la pasión.»

Pepoli, á pesar de que Bellini le calificara de *testina dura*, hubo, sin duda alguna, de plegarse á cuanto aquél quería, haciendo y rehaciendo cuanto el músico le demandaba, hasta el punto de merecer los plácemes de éste en más de una ocasión, y de que dijera al confidente de sus penas y alegrías más íntimas: primero, «que el libro, aun cuando no de Romani, no era en su con-

junto malo, y que él, con la *sua indefessa seccatura*, había conseguido que tuviera algunas situaciones verdaderamente teatrales;» y más tarde, que «Pepoli andaba buscando un argumento para el caso que él tuviera que escribir una ópera para Nápoles, y muy pronto empezaría su tarea;» prueba clara de que ya le juzgaba de modo muy distinto que en los comienzos de sus relaciones literarias.

Dicho se está que Bellini comunicaba estas impresiones á medida que iba adelantando en sus trabajos, en los cuales ponía grandísimo empeño, toda vez que la batalla que iba á empeñar era harto dura. De una parte, sabía que Donizzetti estaba ocupado en escribir el *Marino Faliero*, ópera que había de ponerse en escena después de la suya; preveía la lucha artística que podía entablarse, y temía las comparaciones con un autor de la fama que ya aquél tenía por entonces; de otra, deseaba á todo trance agradar al público parisién, porque no dudaba que, de conseguirlo, vería abiertas las puertas del teatro de la Opera francesa, para el cual deseaba componer una ó más obras; y por lo que hacía exclusivamente relación al arte, deseaba en la partitura de *I Puritani* salir de los estrechos moldes en que había encerrado todas aquellas en las cuales había vertido antes los raudales de su inspiración. El *Guillermo Tell* había sido para él una verdadera revelación, que abría á sus ojos nuevos horizontes á la música lírico-dramática, y quería seguir el camino iniciado, en su concepto, por Rossini; y tan era así, que no vacilaba en escribir por aquel entonces á un amigo suyo: «Vengo ahora de oír por la trigésima vez el divino *Guillermo Tell*, y cada día me persuado más y más que nosotros, los compositores de hoy, somos unos pigmeos comparados con el maestro de los maestros. Para mí, el *Guillermo* es la *Divina Comedia* del Dante, una verdadera epopeya. No comprendo cómo todo el que cultiva la música no se postra ante esta, más que sublime, divina creación, ante

este milagro del arte. En mis estudios cotidianos jamás me separaré de mi *Guillermo Tell*.»

Con tales acicates, la inspiración de Bellini debió estar más pronta y más fecunda de lo que acostumbraba, cuando en las varias cartas que escribió á Florimo relatóndole la marcha de sus tareas, tan sólo le hace partícipe de sus alegrías, ya al ver terminado cada trozo musical de la ópera, ya al relatarle menudamente cuanto llevaba escrito de ella, ya diciéndole sus planes respecto de lo que aún le quedaba por hacer, ya al darle cuenta de la aprobación de los cantantes á cuanto les hacía oír, el *amore* con que estudiaban sus respectivos papeles, los plácemes que en más de una ocasión había recibido de Rossini, y los consejos que éste le daba y había seguido él al pie de la letra.

No hay en tales epístolas una sola frase que revele la amargura y el descorazonamiento de que su ánimo se había visto dominado en otras ocasiones, y de las que fué testigo un respetabilísimo maestro, de buena y santa memoria, el cual en más de una ocasión vió, según me dijo, á Bellini prorrumpir en copioso llanto, al ver que su mente, no respondiendo á lo que el corazón sentía, tan sólo le dictaba frases y pensamientos musicales que, no bien escritos ó apuntados, rompía lleno de desesperación y arrojaba lejos de sí; porque, por más que parezca imposible, la inspiración del cisne de Catania, como sus contemporáneos le llamaban, en vez de ser fácil y fecunda, como pudiera creerse por sus sentidas y hermosas melodías, era hasta premiosa, no teniendo, por ende, aquél los conocimientos grandes y profundos en el difícil arte de la composición, que hubiera sido menester para suplir en parte aquélla, encubriendo sus flaquezas y desvíos.

Sería tarea larga la de apuntar aquí todas y cada una de las cartas á que he hecho referencia; pero para que el lector acabe de formarse idea del modo y manera cómo se compusieron *Los Puritanos*, apuntaré aquí algunas de

las frases estampadas en ellas. «No estoy descontento, dice, á poco de comenar á escribir la partitura, de lo que llevo hecho de la ópera que estoy escribiendo, y que finalmente llamaremos *I Puritani*. Si gusta, será el *avant coureur* de mi fortuna.»

Ya más adelantadas sus tareas, escribe: «Me estiman aquí, en París, como el mejor después de Rossini, y si no me engaño, espero que esa opinión se fortalecerá con mi nueva ópera, que hasta ahora va teniendo buen aspecto. La voy instrumentando con un cuidado que no es posible describir, y de tal modo, que siento vivísima satisfacción al terminar cada uno de los trozos que voy haciendo. Tamburini está encantado con la cavatina que le he escrito y con un terceto; y yo, por mi parte, te confieso que lo estoy de casi todo lo que llevo hecho... Rossini muy contento, y diciéndome á cada paso que le habían informado, no mal, sino malísimamente de mí, al decirle que yo era lento en el trabajo y perezoso... añadiéndome que la época que me han fijado para presentar la partitura ha sido tan sólo para cumplir las formalidades de estilo, y que puesto que la tengo tan avanzada, me aconseja que trabaje sin agitación lo que queda por hacer...» Poco tiempo después, ya anuncia que Rubini, la Grissi, Lablache y Tamburini, que habían de ser los afortunados y admirables intérpretes de la obra belliniana, estaban muy contentos de cuanto hasta entonces habían oído de ella, y que el gran maestro había encontrado adelantos en la nueva ópera, de cuyo primer acto, que ya le era conocido, había hecho á todo el mundo grandes elogios; y á los pocos días, y en carta en que ya habla á Florimo de estarse á la vez ocupando de acomodar la ópera á las exigencias del teatro de Nápoles y á las cualidades artísticas de la Malibrán, se lee este párrafo referente á la famosa *polacca* que escribió para ésta, y que por lo curioso transcribo: «No hay en el libro situación para escribir una cavatina para ella: así es que saldrá con un *duetto* con Porto; pero después

de un cuartetino insignificante, la he escrito una pieza tan curiosa y tan brillante, que estoy seguro que quedará contenta, siendo, como es, de su género predilecto. Este trozo vale más que diez cavatinas, porque además está muy bien colocado; y tanto es así, que le daré para la ópera en París, seguro de que hará gran efecto.»

La penúltima carta que de *Los Puritanos* habla, da cuenta del ensayo del primer acto, en el cual cantantes y músicos de la orquesta no habían cesado de aplaudirle, y muestra su contento al ver que la instrumentación, en la que, como se ha visto, tanto cuidado había puesto, le había causado excelente efecto, por estar toda ella «nutrida de armoniosas consonancias que hacía *bene all'anima*;» y en la última, que omito por haber hablado ya de ella en otra ocasión, Bellini se muestra radiante de alegría por el éxito alcanzado en la primera representación.

Mucho se ha discutido desde entonces acá acerca de la personalidad de Bellini, como del puesto que le corresponde ocupar entre los compositores lírico-dramáticos del presente siglo; y sobre todo, en estos últimos tiempos, ha habido marcadísima tendencia á rebajar su valor é importancia, no faltando escritor que en los presentes días, y en obra premiada por la Academia de Bellas Artes de Francia, haya estampado que dudaba mucho que la memoria del autor de *La Sonámbula* durase tanto tiempo como la de Monsigny y Gretry, músicos mediocres como él. Para mí, aun cuando se me aplique la sabidísima frase de D. Bartolo, del *Barbero de Sevilla*, Bellini siempre brillará como compositor inspirado y como el hombre en cuyas obras resplandece siempre fresca, verdadera y sentida la melodía, alma de la verdadera música, como decía el insigne jesuita Artega; así como creo que de cuantos juicios se han hecho sobre él, ninguno, en mi sentir, se ha acercado más á lo verdadero como el de Rossini, quien, hablando á Florimo, en sus últimos años, le decía: «Bellini no llegó á

poseer todos los secretos de la ciencia musical; quedábale aún mucho por estudiar; pero aquello de que no era dueño, con el ingenio de que estaba dotado, con su asidua aplicación y con el pensamiento que en todo momento le dominaba de sobresalir entre la muchedumbre de compositores, lo hubiera conseguido á la vuelta de dos ó tres años. En cuanto á aquello que poseía, los otros maestros jamás lo hubieran alcanzado si Dios no se lo hubiera concedido, porque (terminaba después de otras consideraciones) *Bellini si nasce, non se deviene.*»

Lector mío: ya has leído, si has tenido paciencia para ello, los que pudiéramos llamar precedentes del estreno de *Los Puritanos*; y aunque de sobra lo tendrás sabido, réstame tan sólo decirte que su estreno fué un verdadero acontecimiento. Cantados con verdadero *amore* y con notable acierto, por artistas del gran valer y raro mérito como los que ya te he nombrado, fueron acogidos con verdadero frenesí por un público entusiasmado, tanto con las innumerables bellezas de la obra, como con su maravillosa interpretación. Es decir, sucediendo allí todo, absolutamente todo lo contrario de lo que con la misma ópera ha pasado en la villa y corte de Madrid, en el año de gracia en que vivimos y en la noche de la apertura del Teatro Real en la presente temporada, sin que el fruncido ceño con que de allí salían sus habituales concurrentes al ver cómo había sido tratada una de sus obras favoritas, se haya desarrugado después con las pálidas y harto medianas interpretaciones que en el mismo coliseo han presenciado del *Otello*, de Verdi; *Los Hugonotes* y el *Lohengrin*; con lo cual te he recordado memorias de otros tiempos, y te he dicho cuanto se me ocurría de los actuales.

¡Quiera el cielo, lector pío, que en adelante no tenga, como ahora, que recurrir á contarte glorias pasadas, por no afligir tu espíritu con tristezas presentes!

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Noviembre 1891.)

CXXI

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1891)

(Segundo artículo)

En uno de los artículos mejores y más intencionados del antiguo *Padre Cobos*, hablando de un Ministro que en el Congreso había dicho, no sé con qué motivo, que «tenía una idea,» decía uno de nuestros más ilustres escritores: «En la buhardilla del Ministro X hay un vecino que vive solo.» Ni eso, casi, podía yo decir, con harto dolor mío, días há, cuando revuelta mi mesa de libros y papelotes, y repleto el cartapacio de cuartillas esperando empleo, quería reseñar á mis lectores, tal y como se merecían, las sesiones de la Sociedad de Cuartetos que vienen celebrándose desde primeros del mes último en el Salón Romero, hasta que cansado al fin de barajar en vano mi mollera, y encontrándome ya en idéntico estado al del negro en el sermón, apelé á la estratagema de la fuga. Calé, pues, el sombrero, requerí el bastón, y sin mirar de soslayo, sino muy de frente y con tristeza, toda aquella balumba de papeles que había amontonado, encaminé mis pasos cabe el Retiro, como diría un poeta culto, en busca, más que de inspiración, de descanso á mi espíritu, inútilmente torturado.

Pero ¡oh dolor! ni aquellas construcciones, signo indeleble del gusto artístico de la época de Fernando VII, en una de las cuales hallaba el Curioso Parlante rubies

como melones, y á otra llamaba gráficamente la *escribanía*; ni la fuente pensada en egipcio, traducido, y no bien, al castellano; ni siquiera aquel cisne que vive solo en su estanque, como esperando un Lohengrín de medio pelo que le convierta en automedonte para conducirle á desfacer algún entuerto, ó proclamar la inocencia de cualquier doncella de labor que reclame sus auxilios, aclararon mi cerebro y distrajeron mi imaginación. Molido de alma y cuerpo, íbame ya á volver, como político malhumorado, al retiro del hogar doméstico, cuando me encontré manos á boca con dos amigos míos, que entre sí no parecían serlo tanto, si hubiera de juzgarse por el acaloramiento con que venían hablando, y la mímica hartó expresiva que acompañaba á sus palabras.

A uno de ellos lo conoces, lector, hace años: hombre chapado á la antigua si los hay, cooperador infatigable en los cuartetos de Aranalde, Díaz y D. Juan Gualberto González; consultor letrado, y casi árbitro, en los de Albacete, cuando ya sus manos se resistían á manejar el arco del violín, D. Marcial Relamido de Fabordón se plantó en la música de sus buenos tiempos, y sólo admite en su credo artístico la de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, y aun éste con sus peros y distingos. Tipo diametralmente contrario, Roberto Tristán y Solda asistió fervorosamente al estreno de los *Nibelungen* en Bayreuth, se ensimisma y enloquece con las últimas obras de Beethoven, jura por los manes de Schumann, y adora á Brahms y á Raff como apóstoles de la buena nueva. Con lo que, y con añadir que venían hablando de aquello que á mí me traía mareado, nada tiene de extraño que entre ellos no hubiera toda la paz y concordia que, desde los príncipes cristianos hasta el último vasallo, desea siempre que reine todo fiel creyente.

—Este hombre me saca de mis casillas—dijo D. Relamido, sin darme siquiera, como preámbulo, los buenos días;—y si no fuera por la cariñosa amistad que me

unió á su buen padre y el afecto que á él mismo profesó, ya hubiera levantado el bastón y contestado con un argumento *ad hominem*, que le dejase de peor talante que aquél en que me ponen cualesquiera de esas malditas y revesadas obras que tanto le entusiasman, á la sarta de disparates que viene endilgando desde que mi mala suerte hizo que nos encontráramos. ¡Mire usted que tiene bemoles, poner, como lo hace, en parangón esos autores modernos, más oscuros que boca de lobo, con los que pudiéramos llamar Santos Padres de la Iglesia musical; decir que valen casi tanto como ellos (que á más no se atreve), y añadir que hacen bien en la Sociedad de Cuartetos dándoles el pase, y haciendo que en los programas se codeen unos con otros! ¡Si D. Juan Gualberto hubiera visto tal profanación, creo que le quita á Monasterio el precioso *Stradivarius* que le regaló, y antes se lo da á cualquier ciego para que con él se gane la puchera, desollando los oídos de los transeúntes, que verlo profanado de ese modo!

—Como usted ve —dijo Tristán, aprovechando un compás de espera que había tomado su interlocutor para seguir la filípica comenzada,—con este buen señor no hay manera de discurrir. Su cerrada intransigencia no le deja ver lo bueno de lo que yo defiendo, ni el ultra-proteccionismo que padece en favor de sus maestros favoritos, le permite tolerar que á los que no lo son se les conceda una columna en el arancel musical, dándoles entrada. Por fortuna, pertenece á una exigua, aunque honrosísima, minoría entre los muchos que vamos al Salón Romero, y la moderna escuela seguirá allí teniendo su asiento, sin olvidar, ni dar un punto de lado, á los que son objeto de merecida adoración, no sólo de él, sino de todos los amantes del arte.

—Creo lo propio —me permití decir, no sin que una iracunda mirada del anciano me recorriera de alto abajo;—y tengo para mí que se conduce bien el insigne Monasterio, director de aquella inteligente agrupación ar-

tística, al hacer oír todo lo bueno que pertenezca, dicho se está, al género clásico, sea de quien sea y venga de donde viniere, demostrando, al hacerlo, un eclecticismo plausible.

—¡Eclecticismo!... Esa es una palabrita inventada para encubrir lo que no es, ni nunca ha sido, más que pura pastelería. Dar la razón á medias á todos, para no quedar mal con nadie,—exclamó el anciano.

—No es eso, santo varón—le contesté;—pero dejando de tomar las cosas tan por todo lo alto, ¿quiere usted decirme, más concretamente aún, lo que ha dado margen á su disputa?

—Por mi parte, no veo inconveniente—repuso el que podríamos llamar representante del nuevo régimen,—y aun me ofrezco á hacer el relato de ello, siempre que este otro amigo procure poner freno á sus nervios, y oírme en paciencia, á reserva de fulminar después los rayos que quiera sobre mi persona y mis asertos. La cuestión ha nacido sobre la diferente apreciación que hemos hecho de las obras que por primera vez se han interpretado, hasta el presente, en la Sociedad de Cuartetos, y aun de alguna de aquéllas que, figurando ya en el repertorio, hemos oído este año también. Basta esto, pues, para que comprenda que el primer paso haya tenido que ser casi, casi un gazapo para mi compañero, que, á fuer de buen discutidor, no se ha descuidado en buscar los puntos más vulnerables para descargar sobre ellos sus airados golpes: la gran Sonata en *re menor* (ob. 121), para violín y piano, de Schumann.

Hace ya tiempo—prosiguió—que ha leído usted, en el estudio que de aquél hizo Mesnard, que para definir con el posible acierto su genio artístico, lo más adecuado era aplicarle todo lo que encierra la palabra alemana *inning* (íntimo), y ninguna prueba mejor de la verdad y exactitud que tal apreciación encierra, que la dicha Sonata, impregnada del más puro, profundo y hondo sentimiento poético...

—¡Hondo, hondo!—interrumpió bruscamente Fabor-dón;—pues ya sabe usted que desde chico le aconsejan á uno que no se meta en honduras, por lo mal que se suele salir. Aparte de que, nacidos de lo más íntimo del corazón, son los pensamientos musicales que bullen en las obras de Mozart y de Beethoven, y ahí están, por no citar otros, el Quinteto en *sol menor* de aquél, y la Sonata, para piano, en *do menor sostenido*, de éste, y no por eso deja usted de comprenderlos desde luego, y de seguir paso á paso, con el mayor deleite, su desenvolvimiento; mientras que con ese Schumann de mis pecados, á veces se queda uno de la misa á la media.

—Pero, hombre de Dios, eso nace—contestóle el interpelado—de la índole y hasta de lo que pudiéramos llamar idiosincrasia de cada autor. Y, diga usted lo que quiera, yo estoy segurísimo de que todo aquel que con buena fe, y sin prejuicio, estudie las obras de Schumann, irá viendo aparecer, á través de la niebla que á veces parece envolverlas, cada vez más bellas y soñadoras las ideas que encierran, como sucede en el primer tiempo de la Sonata de que venimos hablando, y cuya grandiosidad no cabe negar.

—Es decir, señor crítico—dijo el anciano dirigiéndose á mí,—que, en pura plata, no hay allí que buscar la claridad y la transparencia, cualidades primarias de toda obra del humano ingenio. Ya sabía yo eso; y por si alguna duda me quedara, había leído entre líneas tan preciosa confesión en otro de los escritos de ese mismo Mesnard, cuya autoridad nos ha sacado á plaza este mocito, y que, por cierto, es un panegírico de Schumann en que sólo falta pedir que le canonicen. Dice así aquel caballero, pues conservo bien en la memoria sus palabras: «Para conocer á Schumann, hay la necesidad, no menos que la dificultad, de la cooperación indispensable de unas manos admirablemente ejercitadas, para dar todo el valor que tienen obras de tan delicado trabajo. Los caracteres á veces poco visibles, las líneas al parecer algo bo-

rrosas de sus diseños melódicos, necesitan, para destacarse, de una ejecución concienzuda, siendo insuficientes para ellos las medianías; una ejecución, no sólo hábil y sabia, sino calurosamente simpática. Hay, añade, que poner sus obras en acción.» Lo cual, en castellano, no significa otra cosa sino que hay que sacar fuerzas de flaqueza para descubrir lo que á primera vista no se encuentra, y que ese Schumann, que no me extraña se volviera loco, necesita unos artistas de la talla de Monasterio y Tragó, y una interpretación tan verdaderamente maravillosa como la que han dado á la tal Sonata, para que ésta arrebate al público, y aun á mí me haga batir las palmas, no sin remordimiento de mi conciencia artística; mientras que las obras de mis queridos maestros, aun ejecutadas (y tome usted el verbo en la acepción que quiera) por un aficionado de medio pelo, gustan y se oyen con agrado, cuando no causan entusiasmo.

—Ante todo, amigo mío, bueno es que pongamos los puntos sobre las fes. Yo no he equiparado á Schumann con esos caballeros; y esto es tan cierto, que le diré, con otro escritor (puesto que hemos dado en tener ejército de reserva para reforzar nuestras opiniones), que de hallarse en él á la misma altura la perfección de la expresión de sus ideas, ó, mejor dicho, de la forma, que el poderío y el vigor de su pensamiento, tal vez habríamos saludado un segundo Beethoven; pero no es así. De aquí el que se haya dicho que al escribir se veía obligado á guardar dentro de sí no pocas de las impresiones que agitaban su alma, por sentirse inhábil para traducirlas completamente; de ahí las desigualdades que se notan en sus obras, y que alguien ha explicado, diciendo que tenían su origen en las alternativas de postración apática y de febril excitación que sufría Schumann, y eran hijas de su temperamento intelectual; de ahí, por último, el lujo de trabajo armónico y de contrapunto de que adolecen algunos de sus trozos musicales, y de que es muestra el mismo final de la Sonata objeto primario

de nuestra controversia, en el que ese mismo crítico que antes hemos citado, encuentra que los diferentes temas de antes propuestos, vienen uno tras de otro á decir su última palabra, y dar el adiós al auditorio, antes de retirarse definitivamente. Pero, en cambio, dudo yo que nadie pueda poner pero alguno á los que podríamos llamar *andante* y *scherzo* de la misma obra, y su autor intitula *Leiser einfach* y *Sehr lebhaft*. El primero, de grandísima delicadeza é impregnado del más puro sentimiento, tan fácil en la apariencia como difícil de interpretar en la realidad, es una verdadera filigrana, un destello de la poesía íntima, vaga y soñadora, de Schumann; una especie de *Liéd*, en suma, escrito de magistral manera, y en que la belleza de la melodía se destaca aún más, merced á lo hermoso de los acompañamientos. Y por lo que al segundo hace, no creo que se me niegue el fuego y vigor que tiene, y cuán dentro está del estilo de Schumann, merced á la característica vaguedad en los ritmos, á que tan dado ha sido siempre este compositor.

—Así es—le dije;—y diga lo que quiera D. Marcial, las dos son joyas de alto precio, mayores aún que las que se encuentran en el Trío de Brahms (ob. 101), que asimismo hemos oído por primera vez este año, y de innegable valor también.

—Y del cual—exclamó iracundo Fabordón,—capaces serán ustedes de tener el valor de decir que es clásico por todos sus cuatro costados, homogéneo, y hasta claro y transparente como arroyo del Lozoya.

—Me guardaré bien de afirmarlo—repuso el más directamente aludido;—antes, por el contrario, creo, con el discreto y entendido aficionado que anota en *El Día* sus impresiones sobre las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, que más que á la música clásica, pertenece á la romántica *di camera*; así como no estoy lejos de opinar que algo le falta para tener toda la unidad que de desear fuera; y que tanto el primero como el último tiem-

po, sobre todo éste, son algo oscuros, y la inspiración no brilla tanto en ellos como en los otros dos; pero esto tiene también su explicación. No hace mucho que un escritor ultrapirenaico decía lo siguiente, que, en mi sentir, viene aquí como anillo al dedo: «La medida y la proporción no suelen ser cualidades que distingan á aquellos artistas á quienes un sentimiento apasionado de independencia, y una visible aversión á todo límite impuesto, impulsan á traspasar unas barreras convencionales, á riesgo de violar fronteras que se tenían por naturales.» Y esto es, sin duda alguna, lo que ha pasado y pasa el célebre maestro de la Capilla Imperial de Viena, al sentirse con fuerzas para dar rienda suelta á su inspiración; hombre del cual había ya dicho Schumann (rompiendo un silencio de diez años), en un artículo que escribió para darle á conocer, y lleva por título *Neue Bahnen* (Vida nueva), que «era el llamado á expresar idealmente el más alto carácter de su tiempo, y artista que no se había desarrollado gradualmente, sino que había nacido perfecto, como Minerva de la cabeza de Júpiter.» Y ahí tiene usted explicadas sus singularidades; el por qué, á pesar de la grandeza casi beethoveniana que algunos le reconocen, adolezcan sus composiciones, sobre todo las de los últimos tiempos, de ciertos rebuscamientos y temeridades no siempre felices, y de un lujo de combinaciones de sonidos que algún compatriota suyo se ha atrevido á calificar hasta de «armonías enmarañadas y confusas;» cosas todas ellas que, á la verdad, más perjudican que favorecen á algunas de las producciones artísticas del maestro de que hablamos.

—Pero—continuó—si en el Trío que tan magistralmente interpretaron Monasterio, Tragó y Mirecki, y fué, á lo que recuerdo, con el que Brahms consolidó en Viena la reputación del gran compositor, de antes adquirida con el *Requiem*, la *Canción del destino* y las dos primeras Sinfonías, en las que Ehrlich vió ya la garra del león, encuentra usted que el *allegro enérgico* con que comien-

za, á pesar de su carácter heróico y caballeresco (signo distintivo de la música de dicho autor), y aun de la grandiosidad que tiene, no brilla enteramente ni por la claridad ni por la espontaneidad de las ideas, alguna de las cuales trae á la memoria un cuarteto, obra de la misma mano; y si ese mismo lunar, aún más acentuado, se observa en el *allegro molto* que sirve de peroración final, eso y mucho más que hubiera, queda sobradamente compensado con el *presto non assai* y el *andante grazioso*, que forman el centro del Trío, y que con arrebatador entusiasmo hizo el público repetir las dos sesiones en que figuraron en los programas.

—Por lo que á esto último atañe—repuso vivamente D. Marcial,—si yo fuera tan severo Aristarco como cree, y extremara las cosas al punto que se figura, ya le daría la explicación de ello. La misma que tiene el gozo que experimenta cualquier vecino de esta heróica villa, cuando, después de atravesar en plena tarde del mes de Agosto la Puerta del Sol, y de recorrer parte de la calle de Alcalá, llega á lo que ustedes los mozalbetes han dado en llamar el Pinar de las de Gómez, y le parece aquello un oasis, merced á la débil sombra que allí prestan los escuálidos y macilentos arbolitos plantados por la paternal solicitud de nuestros ediles. Pero no llega á tanto, ni con mucho. Y tan es así, que hecha la salvedad de que se trata de dos trocitos musicales que, no bien ha empezado uno á gustar de ellos, ya se han acabado, dejándole á media miel; y de la rareza de tener el *andante* dos ritmos combinados, uno binario y otro ternario, le confieso que lo que podríamos llamar *scherzo* es de lo más fino y delicado que de Brahms he oído, hasta el punto de que, á no rezar el programa que era de éste, hubiera atribuído su paternidad á Schumann (acerca del cual, sepa usted que no riño batalla cuando de sus *Lieder* y composiciones pequeñas, en la forma, se trata), y que tampoco niego que en el dicho *andante* brille la melodía de modo claro; sea ésta bella y muy sentida, y no se note

el trabajo que ha debido costar á su autor la extraña combinación rítmica que antes le indiqué.

—Gracias á Dios que, aun cuando sea con reservas y restas, admite usted que hay algo de bueno en mis autores favoritos—exclamó Tristán.—Lo único en que, naturalmente, discrepamos, es en que á lo que á usted parece digno tan sólo de aprobación, es para mí objeto de ferviente y ardoroso aplauso. Por lo demás, créome yo que no ha debido ser resultado de labor ardua, sino producto espontáneo del espíritu, esa mezcolanza de ritmos que le choca, é imprime á todo el trozo musical que nos ocupa cierta vaguedad que aumenta su belleza.

—Alto ahí—me permití decirles:—eso podrá ser cierto; pero no creo que debiera usted afirmarlo tan en absoluto. La tendencia á emplear distintas combinaciones rítmicas, es ya de antes conocida en Brahms, por más que no se halle tan de manifiesto como en el dicho *andante*, y la prueba de ello la tiene en que uno de sus más ardientes partidarios, casi tantocomo Hanslick, que, como sabe, es el que hace cabeza, ya lo dijo bien claro cuando, después de estampar en su libro que aquél era muy dado á las antítesis, añadió: «Brahms prefiere el ritmo ternario al binario... y no se abstiene en mezclarlos, haciéndolos evolucionar de frente...» citando en apoyo de su aserto varias obras del mismo, en que lo dicho acontece.

—Y que en último resultado no son, repito, sino rarezas y excentricidades de estos alemanotes de nuevo cuño. Crea usted—prosiguió D. Marcial,—que ni esas obras, ni la Sonata en *do menor* (ob. 32), para piano y *violoncello*, que bordaron Tragó y Mirecki, y que, á juzgar, no sólo por la fecha, sino por la factura, es de los primeros tiempos de Saint-Saens, el compositor más serio y de más valer entre la juventud musical de la vecina Francia, cuando el afán de ser original á toda costa no le había hecho caer en rebuscamientos y gongorismos bien poco en armonía con su talento, su saber y hasta sus mismas teorías; obra de sabor clásico y no exenta de be-

Los motivos melódicos, sobre todo en el *andante*; ni la Sonata en *do menor* (ob. 111), para piano, de Beethoven, acerca de la cual ya nos habló usted largamente en *La Ilustración Española y Americana* hace años, cuyas inmensas y casi insuperables dificultades vence con pasmosa y singular maestría el habilísimo Tragó, y que á mí, con perdón sea dicho, me maravilla y me anonada, pero está lejos de conmoverme lo que la *Patética*, la *Pastoral*, y la en *do menor* sostenido que antes cité; nada de ello llega á lo que mis viejos hicieron, Beethoven el primero, cuando su sordera no le había incomunicado con el mundo. A ellos me atengo, y crea usted que cuando, después de oír cuanto ha encomiado y elogiado á su sabor, presté mi atención, ya al Cuarteto en *fa* (ob. 18), de aquel maestro; ya al hermosísimo en *re menor* (ob. 421), de Mozart; ya al Trío en *si bemol* (ob. 99), de Schubert, que de tan indeleble manera se grabó en la mente de Bellini; ya, en fin, al dramático Quinteto en *si bemol* (ob. 87), de Mendelssohn, el corazón se me ensanchó, gocé lo indecible, dí por bien pasados los malos ratos que su Schumann y su Brahms de usted me daban, y me afirmo más y más en mis creencias retrógradas. Y en cuanto á la bondad y verdad de éstas, por si alguna duda le quedare, aguarde usted á la sesión próxima, consagrada á la memoria de Mozart, con motivo del centenario de su muerte, que para mí será, no sólo homenaje rendido al más prodigioso de los músicos, sino también función de desagrazios, por los motivos que quedan dichos, y verá si tengo razón.

Pero, á todo esto, cuando nos encontramos, creí habérmelas con un partidario de mis doctrinas, ó cuando menos con un amigable componedor, que venía á ponernos en paz; y, con sorpresa mía, nada ó casi nada ha dicho usted. No me conformo con ese estudiado silencio, y le exijo que pida y use de la palabra para esta alusión personalísima que le dirijo.

—Ante todo, diré á usted — me apresuré á respon—

der,—que si bien de pasada han hecho constar la esmerada y concienzuda interpretación que se ha dado á las obras musicales ya nombradas, por la tan pequeña como escogida falanje que compone la *Sociedad de Cuartetos*, no han dicho todo lo que debieran y ésta se merece. Se han callado ustedes el decir que Monasterio ha estado á envidiable altura como director y como ejecutante; que la nieve de los años, que á otros enerva y entibia, parece como que le vigoriza, enardece y hace más sensible á los encantos de la música que interpreta, á lo que se agrega la pureza, corrección y elegancia en el decir, tan características en él; que Tragó es un habilísimo pianista, que puesto en parangón con muchos de aquéllos cuyo nombre pregona la fama allende el Pirineo, no desmerecería, ciertamente, y hombre, por lo visto, que no tiene el mal gusto de dormir sobre los laureles, merced á lo cual ha progresado notablemente, no sólo en el admirable y correcto mecanismo que todos reconocían en él, sino en la expresión, el sentimiento, el buen gusto en el fraseo, y los hermosos y variados timbres que arranca á las notas del piano; que Mirecki se ha mostrado el notable *violoncellista* que ya conocíamos, no quedándose á la zaga en el adelanto en la manera de interpretar la música clásica, haciéndose merecedor de justísimos aplausos, que han alcanzado, como se merecían, á artistas del valer de Pérez, Lestán y Cuenca.

Esto dicho, tan sólo me resta añadir que cuando les encontré iba de mal talante, por no acertar el modo de escribir á mi gusto, y tal como lo sentía, un artículo sobre las sesiones tantas veces nombradas, y ustedes han sido tan buenos, que... me lo han dado hecho.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Diciembre 1891.)

CXXII

LA SOCIEDAD DE CUARTETOS Y EL CENTENARIO DE MOZART LA EXPOSICIÓN DE MÚSICA DE VIENA—INZENGA

No hay mal que por bien no venga: los rigores del invierno, haciendo mella en mi harto desvencijada persona, me han tenido alejado por algún tiempo del comercio del mundo, é incomunicado con los lectores de *La Ilustración*; pero, en cambio, injusto sería negar que me han ahorrado más de un quebradero de cabeza, de cumplir fielmente y como era debido con mi oficio de cronista musical.

Esto supuesto, insigne candidez sería la mía no aprovecharme del beneficio que, á vuelta de otros males, me ha proporcionado lo que un Galeno llamaría mi estado morbozo, y venir ahora á echarlo á perder, hablando de algunas cosas que pertenecen ya á la historia, y sobre las cuales, bien pensado, el silencio es el más acabado y elocuente juicio que pudiera hacerse. No extrañen, pues, mis lectores que, dando de barato toda inquisición retrospectiva en el punto concreto á que quiero referirme, guarde un honesto mutismo en todo lo que al Teatro Real haga relación, y deje á los espíritus benévolos que continúen, si lo tienen, en la piadosa y hasta caritativa creencia de que cuanto se ha visto y oído en aquella escena, desde los comienzos de la temporada hasta recientes tiempos, que esos ya son harina de otro costal, no ha podido ser mejor ni más perfecto; que las óperas se han cantado con perfección suma, igualdad pasmosa, y tal propiedad y lujo, que aun los Aristarcos más exi-

gentes y descontentadizos han tenido que darse por vencidos; y que, en suma, el público, fascinado por tanta belleza, no ha dado en ese tiempo paz á la mano, batiendo palmas á todo momento, ebrio de gozo y loco de entusiasmo.

Con esto, y con recordar á los que la conozcan aquella sabia definición que un cabo instructor de quintos daba á éstos de lo que era media vuelta á la derecha, cambiemos de asunto.

La *Sociedad de Cuartetos* terminó con gloria sus memorables sesiones, de la mayor parte de las cuales dí oportunamente cuenta á mis lectores. De las que después hubo, ha pasado ya la oportunidad, y, por tanto, haré caso omiso, excepción hecha de la consagrada á la memoria del divino Mozart, celebrada (como decía la bien escrita noticia que acompañaba al programa) en las horas mismas en que, cien años antes, el amoroso y sublime espíritu de aquél, envuelto en los raudales de armonía del inacabado *Requiem*, se despedía con un adiós supremo de los seres queridos que, vertiendo amargo llanto por tanta pérdida, rodeaban su lecho de muerte.

En ella el insigne maestro que acaudilla aquella corta, pero escogida, pléyade de artistas, tuvo la feliz idea de mostrar la primera y la última obra que escribió Mozart en el género de *música di camera*, así como las otras dos que con justicia son miradas como las mejores, tal vez, de aquel portentoso genio, y como verdaderos modelos de sublime inspiración y profundo saber.

De estas últimas, ó sea el Cuarteto en *si bemol* (ob. 458), dedicado á Haydn, y el incomparable Quinteto en *sol menor* (ob. 516), más de una vez he hablado ya á mis lectores, y á lo dicho me atengo. En cambio, creo que bien merece consignarse aquí algún recuerdo histórico de la composición con que dió comienzo lo que Oulibicheff llama la *Obra de un Titán* (que tal debe considerarse la asombrosa labor de un hombre que antes de cumplir treinta y seis años había hecho tanto y tan admi-

rable como Mozart), no sin decir previamente que en medio de la sencillez que resalta, tanto en el *allegro molto* y *adagio* de la Sonata en *re*, como en el *minuetto* y *allegro molto* de la Sonata en *do* (ob. 1.^a, números 1 y 2, según el catálogo del autor), se ven ya destellos del inmenso genio que más tarde había de causar la admiración del mundo.

Sabido es que Mozart, cuando apenas contaba la edad de seis años, emprendió un viaje, llevado por su padre, deseoso éste de mostrar aquel niño que ya era un verdadero portento, pues que, á su habilidad como pianista, reunía el ser compositor, siendo buena prueba de lo primero el que, como decía su padre á Mme. Hagenauer en carta fechada en París el 1.^o de Febrero de 1764, «Wolfgang toma parte en los conciertos públicos, transporta á *prima vista* los acompañamientos de las arias, y en todas partes le hacen tocar de repente trozos de música francesa é italiana... hasta el punto de que los maestros no pueden disimular la baja envidia que les corroe y pone en ridículo;» y en cuanto á lo segundo, no cabe mejor demostración que las Sonatas á que acabo de hacer referencia.

Ya de ellas se habla en la misma carta que, con otras que aparecieron en la extensa biografía que de Mozart escribió Nissen, compiló Goschler, en su *Vie d'un artiste crhétien*, puesto que en ella se lee el párrafo siguiente: «Wolfgang Mozart tiene cuatro sonatas en casa del grabador. Figúrese usted el ruido que harán en el mundo, cuando se lea en la portada de ellas que son la obra de un niño de siete años. Y si hay incrédulos, se les vencerá de que así es, y se les pedirá que exijan cuantas pruebas quieran para atestiguar la verdad de lo que allí se dice, como últimamente se ha hecho; pues que habiéndose pedido á uno que escribiera un *minué*, al instante mismo, y sin tocar el piano, nuestro hombre (Mozart) ha escrito el bajo, y lo mismo hubiera hecho con el segundo violín. Algún día oiréis esas sonatas, y veréis cuán

bellas son. Entre otras cosas, hay un *andante* de gusto original y extraño. Dios hace cada día más milagros con este chico.»

Y, con efecto, las Sonatas aparecieron tal y como las anunciaba el padre de Mozart, es decir, teniendo á su frente el siguiente rótulo:

II SONATES POUR LE CLAVECIN,

*qui peuvent se jouer avec accompagnement du violon,
dediées à Mme. Victoire de France,
par J. G. Wolfgang Mozart, âgé de sept ans, etc.,*

con la epístola-dedicatoria á dicha Princesa, obra, según parece, del Barón Grimm, uno de los protectores más decididos y entusiastas de aquel niño prodigioso.

No es de extrañar, por tanto, que la admiración por él en la capital de Francia fuera en aumento; que todo el mundo se disputase su presencia; y que la corte misma, rompiendo con todas las severidades de la etiqueta, le diera ostensibles muestras de cariño. Y que en esto no hay exageración, bien lo revela el párrafo de otra carta, también del padre de Mozart á la misma Mme. Hagenauer, que dice:

«Podéis figuraros cuál será la admiración de estas gentes al contemplar que las hijas del Rey, cuando van en la comitiva Real, al ver á mis hijos se detienen, se acercan á ellos y los abrazan infinitas veces. Y lo que ha parecido aún más extraño á estos señores franceses, es que en el *grand couret* (comida de corte) que hubo el primer día del año, no sólo nos hicieron un sitio cerca de la mesa Real, sino que Monseñor Wolfgang estuvo todo el tiempo al lado de la Reina, hablándola constantemente, besándola repetidas veces la mano, y comiendo de los platos que ella se dignó mandar que le sirviesen. La Reina habla el alemán tan bien como nosotros, y no entendiendo, en cambio, el Rey una palabra, ella le traducía cuanto hablaba nuestro heróico Wolfgang.»

El recuerdo de estas primicias de la colosal empresa llevada á cabo por Mozart, y de la que sólo cabe formarse idea leyendo el largo catálogo de sus obras, en las cuales abarcó todos los géneros, elevándose á alturas por nadie luego superadas, tal vez porque, como de Lope de Vega decía el inolvidable Ventura de la Vega:

Absorta naturaleza,
Y rendida al propio instante,
Otro aborto semejante
Tarde á la tierra dará,
Porque descansando está
De aquel esfuerzo gigante;

trae como por la mano el decir algo de la *Exposición universal del Teatro y de la Música*, que ha de tener lugar en Viena el verano próximo, y en la que seguramente figurarán no pocos autógrafos de aquel gran maestro.

* * *

Bajo el patronato del Archiduque Carlos Luis, y por iniciativa de la Princesa de Metternich, trata de reunirse en el *Prater* de la imperial ciudad todo cuanto á la música y al teatro se refiere, ampliando lo que en menor escala, y circunscrito á menos ramos, se hizo en Bolonia en 1888.

A pesar del carácter particular, hasta cierto punto, del certamen, todos los países han acudido al llamamiento; y en el nuestro, el Comité, presidido por S. A. la Infanta Isabel, protectora entusiasta del arte y de los artistas, trabaja activamente para que España figure allí como es debido, mostrando, del modo que sea dable, las ricas joyas musicales que poseemos, y dando á conocer como se merece nuestra música nacional y genuinamente española.

La Exposición será al par retrospectiva ó técnica, é industrial. A la primera pertenecerán los *recuerdos biográficos* relativos á músicos, poetas célebres, actores y artistas antiguos y contemporáneos, sus retratos, sus manuscritos, y las obras literarias que sobre ellos se hayan escrito; los *instrumentos de música* antiguos y modernos; todo lo relativo á *interpretación gráfica*, ó sean autógrafos, notación antigua, misales y libros de coro, pinturas y grabados de los libros antiguos representando músicos cantores ó instrumentistas, y ejemplares de música impresa ó grabada, desde el origen de los diversos procedimientos usados al efecto hasta el año 1873; la *literatura musical*, comprendiéndose en este grupo las obras de historia del arte en sus diversas manifestaciones, los periódicos, programas y carteles antiguos y modernos, y los planos, dibujos y modelos de salas-conciertos y de escuelas musicales; la *enseñanza musical*, ó sea todas las obras teóricas y prácticas que con ella tengan relación, los estatutos de los Conservatorios y Escuelas donde el divino arte se enseña, y las Memorias que sobre las mismas se hayan publicado; el *Teatro*, ya en lo referente á su construcción y á las condiciones que deben reunir esta clase de edificios, ya al material de los mismos, decoraciones, trajes, armas, etc., ya á las obras dramáticas y líricas é ilustraciones de las mismas, y la crítica y literatura especial de esta importante rama del arte; y, por último, los *objetos que, ofreciendo interés etnográfico*, tengan relación con el Teatro ó con la Música. En la segunda, ó sea la Exposición industrial especial, tendrán cabida los *instrumentos de música modernos*; la *interpretación gráfica*, moderna también, ó sea el grabado, la impresión y la literatura musical posteriores á 1873; el *Teatro*, moderno asimismo, con todo lo que hace á él relación, y, por último, la *literatura dramática contemporánea*.

El solo relato de los ramos que ha de abarcar la Exposición, muestra la notoria importancia de ella. Los

amantes de las glorias musicales podrán, á ser cierto lo que se dice, ver allí los preciosos autógrafos de Haydn, conservados religiosamente por el Príncipe Estherazy, descendiente del ilustre protector de aquél; el Conservatorio de Viena, la Casa Artaria y el Mozarteum de Salzbourg, exhibirán las obras de Beethoven y Mozart; madame Viardot enviará la partitura autógrafa del *Don Giovanni*, de que es afortunada poseedora, como lo es el Municipio de Bolonia de la de *Il Barbiere di Siviglia*, y el teatro de la Grande Opera de París, de la de *Guillermo Tell*, las cuales seguramente han de verse y admirarse allí; y nada tendría de extraño que el Conservatorio de Bruselas enviase parte de la inestimable colección de instrumentos músicos que posee, formada por su inteligente Director, el sabio musicólogo Gevaert.

Y para los que en tales cosas no pararen mientes, la Exposición les ofrecerá un atractivo de no escasa importancia, cual es la representación de obras dramáticas de los más grandes ingenios, así como la de aquellas otras musicales que tengan un carácter típico y nacional.

No es fácil predecir si los esfuerzos del Comité español para que nuestros mejores actores representen allí algunas de las obras de Lope, y sobre todo de Calderón, de quien tan apasionados son los alemanes, darán el resultado apetecido; pero de todos modos, se aspira á que nuestras mejores zarzuelas y nuestra música eminentemente popular se oigan y aprecien allí en todo lo mucho que valen. Esto por lo que respecta al tiempo presente; que en cuanto al pasado, nuestro *Cancionero musical*, recientemente publicado con gran aplauso de los amantes de las glorias patrias por la Academia de San Fernando, y los originales ó las fotografías de la mejor música, y de tratadistas y de códices importantes de los pasados siglos, así como de los instrumentos notables que en España existen, y de los que son genuínos en nuestra tierra, probarán que ésta ha caminado muchas

veces á la cabeza de las naciones que por más adelantadas se tenían en punto á música, y no quedando jamás rezagada.

* * *

¡Lástima grande que la muerte, privando al arte español de un estudioso maestro, haya hecho que éste no diera cima á la importante obra en que años há venía trabajando, y de la que sólo han visto dos cuadernos la luz pública! Me refiero á la *Colección de cantos y bailes populares de España*, libro que hubiera excitado interés en la Exposición vienesa, y en que Inzenga mostró ser observador atento y colector infatigable, no menos que un erudito de importancia en el ramo especial á que había dedicado todo el tiempo que sus ocupaciones profesionales le dejaban libre.

Y si bajo este punto su memoria merece respeto, su nombre figurará también en los anales de la música española como uno de los primeros compositores que dieron vida á la zarzuela y contribuyeron á su apogeo; y no há muchos días, cuando los discípulos de Inzenga tributaban sincero aplauso á las obras del mismo, en la sesión que dedicada á conmemorar su recuerdo se celebró en la Escuela Nacional de Música, acordábame yo de la entusiasta acogida que *El Campamento* (tal vez la mejor de sus zarzuelas, y con la que se dió á conocer como compositor lírico-dramático) obtuvo en el teatro del Circo, cuando empezaban, puede decirse, á hacer sus primeras armas muchos de nuestros más distinguidos maestros.

Hecho el balance del pasado, hora es ya de ocuparme del presente; pero la materia es larga, y no poco lo que va escrito. Prudente, pues, será dejarlo para otro día.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Febrero 1892.)

CXXIII

TAMAGNO EN EL «OTELLO,» de Verdi, Y EN «GUILLERMO TELL»

Cuando por vez primera se representó en el Teatro Real el *Otello*, de Verdi, me permití dar á entender, con todas las salvedades y distingos que eran de rúbrica, que si digno de aplauso era el que su autor mostrase de modo claro que el peso de los años en nada había entibiado su entusiasmo por el arte, no era menos cierto, en mi sentir, que el último fruto de la labor continua de toda su vida, de temer era no añadiese muchos quilates á una fama como la que gozaba, con tanta justicia alcanzada. El tiempo, lejos de modificar esta opinión, la ha robustecido, dicho sea en puridad, y hoy, más que antes, tengo para mí que en dicha obra, salvos contados y felicísimos momentos, Verdi, al abjurar por entero de sus tradiciones, abrazando con el ardor de un neófito los nuevos principios que hoy reinan en la composición del drama musical, y al tomar por ello nuevos rumbos, falto de la inspiración que le dictara en otros tiempos páginas de innegable hermosura y valer, no ha conseguido lo que seguramente se proponía. Dígase lo que se quiera, *esto no matará á aquello*; y al par que su partitura, en no largo espacio de tiempo, se cubrirá de polvo en los archivos de los teatros ó en las bibliotecas de los bibliófilos musicales, el tercer acto del *Otello* rossiniano continuará siendo modelo de sublime inspiración, de gran sentimiento dramático, y una de las obras que darán renombre inmortal al cisne de Pesaro.

Y si alguna duda de ello me quedara, la habría desvanecido, seguramente, la aparición en dicha ópera, y en el regio coliseo, del tenor Francesco Tamagno (aparición que bien puede mirarse como afortunado paréntesis en la trabajosa y lánguida existencia que viene arras-trando aquel teatro), en la que la magistral manera como en ella representa el complejo y terrible personaje del moro veneciano, no ha sido bastante para desvanecer el cansancio y la fatiga que, á la postre, causa el drama musical en cuestión.

El tenor Tamagno era ya conocido de nuestro público; y el recuerdo de sus extraordinarias facultades, que años há, y cuando estaban en el mayor apogeo, había causado su admiración, arrancándole entusiastas aplausos, excitaba más la curiosidad de verle en dicha ópera; curiosidad que subía de punto al saberse que había tenido por maestro en ella al mismo Verdi, y que no faltara quien supusiera que el célebre trágico Rossi había ayudado á la obra con atinados consejos, hijos de su talento y consumada práctica en el arte. Y, á decir verdad, las esperanzas no han quedado defraudadas, pues que Tamagno, sin borrar por ello recuerdos de otros tiempos y de otro artista célebre, ha conseguido un verdadero triunfo, causando honda impresión en cuantos le han visto y oído.

Hablando Maurel, en el libro que escribió sobre el modo de representar el *Otello* (en el que tomó parte cuando se estrenó), del conjunto de cualidades morales que constituyen aquel personaje, y deben tener en cuenta los artistas que quieran interpretarlo, realizando el ideal creado por Shakespeare, encuentra que, al lado de un espíritu rectísimo, de una franqueza que traspasa los linderos de lo brutal, y de un conocimiento grande en los asuntos de la guerra, hay en él un respeto ciego á la disciplina, una sumisión sin límites á los mandatos de la República veneciana, una ignorancia absoluta de las cosas del mundo, y un candor infantil, que contrasta con

la violencia sin límites que, ahogando toda reflexión, se apodera de su sér en momentos dados. Pues bien: este conjunto de cualidades, Tamagno ha sabido ponerlo en relieve magistralmente, elevándose como actor á envidiable altura.

La manera como se presenta en escena, cuando, después de horrible tormenta en que ha estado á punto de naufragar la nave que le conducía, llega sano y salvo al puerto; la pasión sin límites, y el intenso cariño que en él se desborda al tener á su lado á Desdémona; la lucha terrible que en su corazón se entabla desde el momento en que Yago comienza pérfidamente á verter en él el veneno de los celos; la brutal manera con que trata á su amada delante del legado de Venecia y del pueblo todo; el hondo abatimiento en que cae después, y, por último, la muerte de aquélla, en que sus protestas de inocencia y su misma hermosura, lejos de amansar la fiera, sólo sirven para redoblar su furor salvaje, hasta llegar á ahogarla entre sus brazos, todo ello lo representa de modo admirable Tamagno, y hasta el punto de temer, por mi parte, que la Sra. Tétrazzini no saliera alguna vez muy bien parada del tremendo realismo de aquél, ó que éste se expusiera á lo que del célebre Manuel García cuenta Legouvé, y por vía de paréntesis he de referir á aquéllos de mis lectores que no lo sepan.

Después de decir aquel escritor que la Malibrán tuvo en su padre el maestro más rudo, más tiránico y, al propio tiempo, más perfecto que hubiera podido encontrarse, dice que, hallándose ambos en Nueva York, un día abrióse de repente la puerta del cuarto en que aquélla estaba, y apareció García, quien, con severo semblante y con aquella voz, ante la cual todo el mundo temblaba, la dijo: «El sábado harás tu primera salida conmigo en el teatro con el *Otello*.—¡El sábado!—repuso ella;—¡pero si sólo faltan seis días!—Lo sé perfectamente.—¡Seis días para ensayar un papel como el de Desdémona! ¡para habituarme á la escena!—Basta de observaciones. El sába-

do saldrás, y lo harás muy bien, estoy seguro; pero te advierto que, si no fuese así, en la última escena, cuando levanto el puñal sobre tí, lo dejo caer de veras y te hiero.»

No hubo medio de resistir á tal argumento, y la Malibrán estudió y ensayó su papel noche y día, consiguiendo alcanzar en la representación un éxito prodigioso, y encontrar en el final un detalle inesperado, sobre todo para su padre. En la última escena, cuando García marchaba hacia Desdémona con el puñal levantado, momento en que la Pasta, dice el mismo Legouvé, segura de su virtud y de su valor, marchaba hacia él, como para recibir el golpe, la Malibrán, fuera de sí, echó á correr, buscando en las puertas y ventanas medio de salvarse, y atravesando á saltos la escena, como asustado cervatillo; al cogerla, al fin, su padre, y amenazarla con el arma que llevaba, tan profundamente se poseyó ella de su doble carácter de artista y de hija, de tal modo creyó leer en la expresión aterradora de las miradas de aquél su verdadera sentencia de muerte, que deteniendo la mano que sobre su cabeza caía, la mordió hasta el punto de hacer sangre. García lanzó un grito sordo de dolor, que el público tradujo por signo inequívoco de furia reconcentrada, y el acto terminó con un delirio de aplausos (1).

(1) No era fácil que pasara otro tanto al tenor David, que por aquellos tiempos, ó un poco después, cantaba el *Otello* en Nápoles, á creer lo que de él cuenta Castil-Blaze, ó, mejor dicho, Eduardo Bertin, cuyas palabras copia. Encontrando que en el duo final su voz no brillaba tanto como él deseaba, no encontró cosa mejor que sustituirle con otro de la *Armida*, muy bonito, pero de un carácter que nada tenía de severo: *Amor posente nome*. Como no había medio de matar á Desdémona cantando una música así, David, después de mil furores, enfundaba el puñal, y se ponía á cantar el duo del modo más tierno posible, después de lo que cogía galantemente la mano de Desdémona, y ambos se retiraban tranquilamente de la escena, en medio de los aplausos de un público que encontraba muy natural que concluyese aquella fiesta en paz.

Como cantante, Tamagno ha hecho alarde en el *Otello* de su talento artístico y de su no común valer. Espíritu dotado de más vigor que pasión y sentimiento, ha mostrado de modo claro ser gran maestro en su arte, vocalizando de modo admirable, pronunciando de una manera perfecta y como no se usa ya en estos tiempos, diciendo las frases musicales con verdadero sentido, y luciendo las hermosas y bien timbradas notas altas que su poderoso órgano vocal posee. Tal se muestra, y ni el crítico más descontentadizo podría ponerle *pero* alguno, si el deseo de Verdi (que tal debe suponerse, pues, como queda dicho, fué su maestro en el estudio de la ópera) de dar un crudo realismo al personaje que había de representar, no hubiera hecho caer al célebre tenor en un defecto, que tal es á mis ojos, y que, mucho me equivoco, ó en no largo tiempo, de continuar cantando el *Otello*, ha de redundar en notorio perjuicio suyo. Me refiero al excesivo lujo de gritos estridentes que se permite, los cuales, si administrados con parquedad y para esos momentos raros en que, como decía Rousseau en su *Lettre sur la musique française*, «es preciso sorprender y desgarrar,» pueden producir el efecto deseado, prodigados en demasía son bien poco gratos, no tienen gran cosa de musicales, y pueden ser causa, á la postre, según la frase de Gretry, de que «el placer se convierta en pena horrible.»

No es nuevo el caso, y son muchos los que contra lo que los italianos mismos, que aún conservaban las tradiciones del *bel canto*, llamaron en sus tiempos *l'urlo francese*, han protestado con razón sobrada. Así, entre otros, Stéphen de la Madelaine, verdadera autoridad en la materia, al decir que Duprez, que fué «quien empujó á los tenores por el camino del estilo grande y de poderosos esfuerzos vocales,» fué el primer mártir y la primera deplorable víctima de su escuela; así el gran tenor Nourrit, siendo profesor de declamación lírica en el Conservatorio de París, al aconsejar á sus discípulos tuvie-

ran siempre presente que, «si bien la música va derecha al corazón, pasa antes por el oído, y si éste sufre una impresión penosa, se cierra, y el sonido no pasa adelante; del mismo modo que esforzando la voz en demasía, ésta no ganaba por eso en pureza, porque *gritar no es cantar*;» y así Berlioz, el cual, criticando justísimamente en el *Diario de los Debates* las injustificadas exigencias que el público suele tener con los cantantes, sobre todo con los tenores, decía que aquéllas excitaban á éstos á esforzar su voz, á desnaturalizarla, y hasta destruirla, «convirtiendo el canto en grito y el grito en un sonido inarticulado, ronco á veces, y de todo punto desagradable.»

Tal me parece á mí también, y aun á riesgo de multiplicar citas, diría que á la manera que Talma, combatiendo las entonaciones convencionales, los prestigios rebuscados y los desplantes de los actores de su tiempo, resumía sus teorías, del todo contrarias á tales excesos, en estas concisas y substanciosas palabras: «La tragedia se habla,» créome yo que, ante todo, la ópera debe cantarse, en la más genuína acepción de la palabra, y que el no hacerlo podrá ser todo lo realista que se quiera y desee, pero seguramente alejará de la verdadera belleza á que debe aspirarse en el arte. De esta opinión no anda lejos el mismo cantante Maurel, al estudiar el personaje de Otello, tal como le ha pintado Verdi, más, en mi sentir, que por lo que dice, por lo que deja entender. Reconoce, con efecto, que el ideal del poderío vocal que para interpretarlo se necesitaba lo había dado el tenor Tamagno con una intensidad sorprendente; pero al propio tiempo considera nocivo hacer creer á los que en adelante trataran de representar el mismo papel, el que sea condición *sine qua non*, para ello, poseer las excepcionales facultades de aquél. Y á este propósito evoca el recuerdo de Tiberini: asienta que si éste hubiera cantado el nuevo *Otello*, habría sabido suplir la falta de aquéllas con el arte que poseía, y conseguido que el público se

«conmoviera hondamente en los pasajes más violentos del papel; y termina diciendo que esto debe enseñar á los tenores que ambicionen cantar dicha ópera, á no intimidarse ante el relato, de todo punto verdadero, que les hagan del órgano sin rival del primer intérprete de ella, y á que deban tener en cuenta que al cabo de diez minutos el público se habitúa á una tonalidad, por sonora que ella sea, y que «lo que sorprende y siempre se admira es la precisión, la energía y la variedad de los acentos.»

Después del *Otello* ha aparecido en la escena del Teatro Real el *Guillermo Tell*, que es, como si dijéramos, *post nubila Fœbus*. No hay para qué formular un juicio más sobre lo que ha excitado y excitará siempre la admiración del mundo musical, ni repetir algo de lo mucho que se ha escrito sobre la admirable obra rossiniana; pero ¿cómo resistir á la tentación de comparar, siquiera sea someramente, las tendencias de ambas obras y hasta las escuelas que representan?

El *Guillermo* es un tesoro inagotable de fecundas y siempre inspiradas melodías, en que Rossini logró, con una sencillez de medios que asombra, alcanzar el ideal del acento dramático como á ninguno le ha sido dado después de él; libro en cuyas admirables páginas rebosan la pasión, el sentimiento y la gracia al lado de lo grande, lo patético y lo sublime; música que á todos llega, que á todos conmueve, y en que la idea melódica se sigue paso á paso, nunca se pierde, y no hay que buscarla rastreando por el intrincado dédalo de una armonía más ó menos sabia, pero siempre rebuscada y llena de giros conceptuosos y de una instrumentación que podrá á veces llegar hasta ser admirable, pero que la oprime y ahoga; al paso que el *Otello* será, con perdón sea dicho de sus apasionados, la viva y poco afortunada encarnación de los principios más al uso en los presentes días, merced á los cuales la declamación lírica ha sustituido al verdadero canto; el afán de aparecer original ha llevado al arte á un gongorismo conceptuoso; y á la su-

blime claridad de la verdadera belleza ha sustituido en ocasiones un caos capaz de causar hastío y desaliento aun al más ardiente sectario de la escuela pseudo-imitadora de Wagner.

También se ha hecho oír Tamagno en el *Guillermo*, contribuyendo á que no causara tan gran efecto como en el *Otello*, ya el recuerdo de un artista cuya admirable interpretación de la ópera rossiniana no se ha olvidado, ya el *orgasmo* (que los que escribimos en canto llano llamamos ronquera á secas) que le produjo la ópera de Verdi, y que un popularísimo maestro explicaba, según cuentan, con gráfica frase, diciendo: «¡Si al cabo de estar regañando dos horas á grito pelado con la cocinera, por un mal guiso que ha hecho, se pone usted á cantar unas seguidillas, ya verá qué voz saca!» A más de esto, preciso es reconocer que, aparte del famoso *tercetto*, en que el inmenso dolor, primero, y luego el deseo de pronta y enérgica venganza, salvando al propio tiempo la patria de la tiranía que la oprime, tuvieron un afortunadísimo intérprete en Tamagno, y le hicieron merecedor de los espontáneos y ruidosos aplausos que se le prodigaron, el resto del papel de Arnaldo, más que vigor y energía, requiere una pasión y una ternura que se compadecen poco con el modo de ser y las cualidades artísticas de aquel tenor, y hacen no brille en él tanto como debiera.

De la interpretación del *Guillermo*, por casi todos los demás que en él han tomado parte, y aun por la orquesta misma, cuya dirección, así como la de toda la obra, requería harto más esmero y más cuidado que el que se ha demostrado, lo mejor será no meneallo. ¡Quiera Dios que, aun con esta prudente conducta, me libre de ser tenido por crítico regañón, apasionado y descontentadizo!

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Marzo 1892.)

CXXIV

«IL PROFETA» — «CAVALLERIA RUSTICANA» — LA PIANISTA
MARÍA LUISA GUERRA

La aparición de *El Profeta* en el gran teatro de la Opera, en París, obra con la cual Meyerbeer, rompiendo por entero los viejos moldes en que antes se fundía el drama lírico, señaló de modo cierto y magistral á los compositores que le sucedieran el nuevo rumbo que debía seguirse, armó grande algarada entre la gente música de su tiempo. Aparte de aquellos escritores tan ruda como desdeñosamente tratados por Mirecourt, que, á creer lo que éste dice, escribían contra Meyerbeer obedeciendo á móviles harto mezquinos, y se asemejaban á topos agarrados á la base de una gran pirámide, había otros que ni podían ni debían contarse con éstos, y entre los cuales las opiniones anduvieron bastante discordes. Quiénes, los aferrados á la escuela italiana, vieron en aquella evolución artística la ruína del arte ó poco menos; y quiénes, los más libres de preocupaciones y de espíritu de escuela, el más perfecto y acabado modelo en su género, y también la más hermosa realización de doctrinas antes predicadas y mal tenidas en olvido.

Prueba clara de cómo pensaban unos y otros, fueron las frases que estamparon los dos escritores que en la vecina Francia, y en aquellos días, imperaban con una autoridad tan poco discutida entonces como puesta en tela de juicio, y con no provecho suyo, después; frases que á título de recuerdo histórico voy á transcribir en lo más

substancial, cediendo á una manía que de antiguo me aqueja y es sobrado conocida de mis lectores.

«¡Una ópera más, escribía Castil-Blaze, viuda de obertura! ¡Otra ópera tuerta, y la tercera! Es verdad que, en cambio, Beethoven compuso para una sola, la *Leonora*, ¡nada menos que cuatro sinfonías! Sin duda el maestro, maligno profeta también, á su modo, quiso saldar de antemano los déficits que habría de producir la falta de inventiva del autor del *Roberto* y de *Los Hugonotes*. Rossini fué elevándose de obra maestra en obra maestra, hasta llegar al punto culminante del *Guillermo Tell*. Meyerbeer marcha en sentido contrario, va *diminuendo*, y cada producción suya es un paso más hacia el *perdendosi*. Y el éxito persistente de *El Profeta* sólo prueba una vez más, y victoriosamente, que uno puede acostumbrarse á todo, incluso á las óperas que pretenden ser bufas y son obra de nuestros fabricantes con patente de invención.» Y en contraposición á estas lindezas que salieron de la pluma de aquel extraño crítico á quien Berlioz, por sus desaguisados musicales, hechos con tan buen deseo como poco acierto, llamaba, con la acritud que le era característica, *músico veterinario*, decía Scudo: «El autor de *Roberto el Diablo* y de *Los Hugonotes* acaba de ganar una nueva y brillante victoria... *El Profeta* ha sido representado en el teatro de la Nación... La fisonomía general de la nueva partitura es el recogimiento y la grandeza. En toda ella se siente el aliento de un alma vigorosa, y se ve impreso el sello de una inteligencia elevada... En la nueva ópera, Meyerbeer sigue dignamente la misma manera que en sus últimas obras. Es una concepción digna del maestro ilustre que, entre Weber y Rossini, ha sabido crear el *Roberto* y *Los Hugonotes*.»

Inútil es decir de parte de quién estaba la razón. El tiempo, con su fallo irrevocable, ha confirmado el juicio de Scudo, y hecho ver cuán equivocado andaba su colega, de quien, dadas sus aficiones nada exclusivistas y las

noticias que de su honradez literaria se conservan, no es fácil precisar cuál fuera la verdadera causa de la inquina y del lamentable error que sus palabras revelan.

Con efecto: *El Profeta* marca el apogeo de la gloria de Meyerbeer, y aun cuando la mezcla de ópera y oratorio que algunos han querido ver en la partitura, quite á algunas de sus páginas el brillo y esplendor que en otras resaltan de manera tan grandiosa como admirable, lo cual contribuye á que en su conjunto no sea tan simpática como otras de la misma fábrica, es, sin duda, la obra en que más se muestran la poderosa inspiración, la vigorosa inteligencia, el espíritu profundamente pensador, y la gran suma de ciencia que caracterizaban al maestro berlinés, y le hacen una de las más grandes figuras de la lírica dramática del presente siglo, á despecho de los que, no contentos con reconocer y hacer que se reconozca el mucho valor del ídolo á quien rinden ferviente adoración, pretenden, sin lograrlo, y de una manera premeditada y alevosa, rebajar el mérito de los demás que pudieran hacerle sombra. Bien es verdad que los tales nunca perdonarán á Meyerbeer que haya sido él quien, como dice un entendido escritor, por cierto nada antiwagnerista, sellara la nueva alianza de la música y la palabra; quien, en definitiva, echase por tierra la estructura convencional de las antiguas óperas, y quien consiguiera, antes que nadie, la completa unión de la belleza musical con la verdad dramática, hasta el punto, son sus palabras, de que después de *El Profeta*, ni en *Tristán*, ni en la Tetralogía de Wagner, quepa reconocer la creación de un nuevo género desconocido hasta entonces.

Pero aparte de esto, y viniendo á lo que al presente importa más á mis lectores, hora es ya de que les diga que en la ópera meyerbeeriana, objeto de las anteriores líneas, y puesta en escena en el Teatro Real con los elementos artísticos que aquel coliseo cuenta, lo cual, para aquéllos que los conozcan, es ya decirles bastante, se ha hecho oír

de nuevo el tenor Tamagno. El interesante personaje del cervecero de Leyden, justo es decirlo, ha tenido en él un intérprete más afortunado que el Aroldo del *Guillermo*, salvo en determinados momentos; y es porque, en mi sentir, cuadra mejor dentro de lo que pudiera llamarse su idiosincrasia; que bien se ve es harto menos propenso á decir ternezas el célebre cantante (musicalmente, se entiende), ó á exhalar quejas amorosas, que á expresar vigorosamente los arranques de una pasión violenta. Y buena prueba de ello es el mismo *Profeta*, en el que, al paso que en el *racconto* del segundo acto, en el cual no hay peño que ponerle, y en el final del tercer acto, hace gala de las no comunes dotes artísticas que posee, y se hace merecedor de justísimo aplauso, en la grandiosa escena de la coronación, página que por sí sola bastaría para dar á Meyerbeer fama inmortal, no está seguramente á la misma altura, ni, en verdad, realiza el ideal de aquél al concebirla y escribir tan admirable página.

La *Cavalleria rusticana* (que, á ser justos, no ha tenido digno *pendant* en el *Amico Fritz*, que luego ha escrito el mismo autor), y en la que con justicia se han hecho aplaudir últimamente la Sra. Tetrazzini y el tenor De Lucía, ha sido en París víctima inocente, inmolada á las manos del gongorismo musical que ha contagiado casi por entero á nuestros vecinos. Da grima leer muchos de los juicios que allí se han escrito sobre la obra de Mascagni, juicios que, en definitiva, sólo prueban que en las márgenes del Sena, y merced á los vientos que allí imperan, menester es hablar en griego musical para mayor claridad, como podría decir el D. Hermógenes, de Moratín, y que el que otra cosa pretenda se expone á pasar por pueril imitador de modelos tenidos hoy en poco, y que, en concepto de algunos, sólo pueden servir de contento á los ratones de biblioteca de los futuros tiempos, que traten de inquirir las causas y concausas del por qué se admiraron y tuvieron como buenas las obras que pro-

dujeron aquellos pobres hombres que se llamaron Bellini ó Donizzetti, Boieldieu ó Auber.

No he sido, y pruebas tengo dadas de ello, de los que declaran que fuese una obra maestra la *Cavalleria rusticana*, y que, por tanto, todas, absolutamente todas sus páginas, debieran ser dignas de admiración y tenidas como joyas del arte; antes al contrario, creí, y sigo creyendo, que no pocas de ellas estaban muy lejos de serlo, por carecer de las condiciones de belleza que toda obra musical debe tener para que agrade y sea gustada; pero al lado de esto, reconocí, y no tengo por qué arrepentirme de ello, que en muchas ocasiones Mascagni se elevó á envidiable altura, como compositor en quien se aunaban una fresca y sana inspiración y un gran sentimiento dramático, cualidades ambas que, sobre dar realce y valor á su partitura, hacían que, en gracia de ellas, bien pudieran perdonársele los pecadillos, y hasta pecadazos, que allí encontraran los que la examinasen por el estrecho prisma de los preceptos escolares.

Esto mismo, poco más ó menos, es lo que han dicho de la *Cavalleria rusticana* cuantos libres, ó creyendo estarlo, de toda preocupación, se han ocupado de ella, hasta que nuestros vecinos han venido á sacarnos del error en que estábamos. No andándose en chiquitas, han hecho tabla rasa de toda la obra, declarándola mala, y hasta detestable por todos sus cuatro costados, mostrando á la faz del mundo musical que italianos, españoles, belgas y alemanes eran unos solemnes mentecatos y no sabían lo que se pescaban, al oír con deleite y aplaudir con entusiasmo lo que ellos, *ex-cathedra*, declaraban digno del más profundo desdén.

Tal vez parezca exagerado esto; pero no creo que otra interpretación quepa dar á frases como las que siguen, y al acaso tomo de algunos de los escritos mencionados. Declárase en éstos que la música de la ópera de Mascagni es pueril, grosera y detestable, siendo toda ella, en suma, una insípida rapsodia; que la sentida Siciliana que

al principio se oye, es una página insulsa y un eco del Miserere del *Trovador*, sin tener en cuenta que no es ni más ni menos que una canción popular; que la hermosa plegaria es feísima (textual), y el concertante que la sigue, de la estofa de las óperas viejas, recordando, además, el juramento de *Julieta y Romeo*, de Berlioz, aserciones ambas que braman de verse juntas; que no hay un ápice de verdad dramática en el duo de Santuzza y Turiddu, excediendo los límites de la grosería (musical, supongo que será) el tema del vals que en dicho trozo canta Lola, y que el resto es tan insignificante, que no hay para qué hablar de él; juicios respecto de los cuales no se me ocurre otro comentario que el que un insigne poeta puso en el *Padre Cobos* á los versos de un vate cubano: «¡Firmes, que esto tira de espaldas á cualquiera!»

Y basta de matemáticas. Bien quisiera que el tiempo no me apremiase para poder dar cuenta detallada, y como se merece, de la reaparición en el Ateneo de la notable pianista argentina la Srta. María Luisa Guerra. Pero ya que esto no me sea dable, y tenga que remitir á aquéllos de mis lectores que quieran enterarse con más detalles del mérito excepcional de tan distinguida artista á escritos míos de otros tiempos, no estará de más que diga, al menos, que confirmando y ratificándome en cuanto en ellos expuse, sólo cabe añadir á lo dicho que el tiempo transcurrido desde entonces no ha pasado en balde para ella, antes bien lo ha aprovechado, sacando no escaso fruto.

Buena prueba de ello fué la manera magistral con que en la sesión á que me refiero interpretó las obras que componían el selecto y variado programa de la misma, y en especial la música de Scarlatti; una *Tarantela*, de Chopin; el estudio en *la menor*, de Thalbergh, y la *Mandolina*, de Greggh. En ellas dió claras pruebas de la organización privilegiada que posee para el arte á que ha dedicado su claro talento; del excepcional sentimiento rít-

mico de que está dotada, y de la sentida expresión que da á las ideas y á las frases musicales, ayudada por un excelente mecanismo, poderoso auxiliar de aquellas cualidades que, en mi sentir, son las que, ante todo y sobre todo, constituyen el verdadero artista. La Srta. Guerra obtuvo la entusiasta ovación de que con notoria justicia era merecedora, y á la cual contribuyeron muchos de nuestros más insignes artistas. Reciba por ello mi más cordial enhorabuena.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Marzo 1892.)

CXXV

EDGAR

(ópera de Puccini)

Cuéntase, por los que se dicen enterados de ello, que harto el famoso editor milanés Ricordi de no tropezar, entre el sinnúmero de jóvenes compositores que pululan en Italia y le asedian en demanda de protección, con ninguno que rebasara los límites de una honesta medianía, y deseoso de encontrar algún talento ignorado que diera gloria á su patria, y, piadosamente pensando, provecho á su bolsillo, ideó publicar un concurso para premiar las dos mejores óperas en un acto que al mismo se presentaran. Muchos acudieron al llamamiento en busca de una fama y de un bienestar de que seguramente estaban necesitados, y entre ellos se contó, y también entre los no escogidos, Edgardo Puccini, alumno que había sido del Conservatorio de Milán, y discípulo en aquella Escuela de Bazzini y de Amílcar Ponchielli, el autor de la *Gioconda*.

Poco ó nada satisfecho este último del veredicto del Jurado, trató á toda costa que la partitura de Puccini, que llevaba por título *Le Villi*, fuese oída; y al cabo pudo conseguir, merced á sus esfuerzos y á los de otros amantes del arte, que se representara en un teatro de segundo orden, en la misma ciudad, alcanzando tan favorable éxito, que Ricordi creyó, no sin motivo, haber encontrado lo que con tanto afán buscaba; compró la obra, y animó á su autor á que siguiera por el camino con tan

buenos augurios emprendido, y que tan provechoso podía ser para ambos. Inútil es decir si Puccini tomaría el consejo, cuando, al cabo de algún tiempo, y ya bajo el amparo del poderoso editor, se puso en escena, nada menos que en el teatro de la Scala, el *Edgar* que aquél acababa de escribir, dirigido por el inteligente Facio, cuyo triste y prematuro fin lamenta el mundo musical, y cantado por los mejores artistas de la compañía.

Por más que no escasearon los aplausos ni las llamadas á la escena, de que tanto se abusa al presente en Italia, la verdad es, á ser ciertos los rumores que hasta aquí han llegado, que el éxito, el verdadero éxito, no correspondió tanto como hubiera sido de desear á las esperanzas concebidas, y que la partitura volvió á poco á manos de su autor, ya para introducir en ella las modificaciones que la prudencia aconsejaba, ya para esperar mejores tiempos.

Hechas aquéllas, éstos no se hicieron esperar: aproximábanse las fiestas de Lucca, y nada mejor que representar en ellas la obra de un joven allí nacido, y cuya dinastía musical radicaba en la ciudad desde luengos años. Así se hizo, y el *Edgar*, compuesto y aderezado en muchas de sus páginas, obtuvo, y natural era que así fuera, lo que por aquellas tierras se llama un *successone*, pues que, á ser cierto lo que cuenta un diario escrito por aquellos días, que tengo á la vista, siete piezas nada menos obtuvieron los honores de la repetición la primera noche que se cantó; el autor se vió obligado, en la misma, á salir la friolera de treinta veces á la escena, para recibir los aplausos de un pueblo cuyo entusiasmo estimulaban á la par el amor patrio y el amor al arte; y terminada la representación, la multitud recorrió las calles aclamando el nombre de Puccini.

Y sin embargo de ese entusiasmo, tan noble como fácil de explicar, no se contagiaron las demás ciudades de Italia, cuando ninguna, que yo sepa al menos, se apresuró á conocer la nueva ópera, y de aquí que ésta vol-

viera á caer en el olvido, hasta que en los presentes días se ha puesto en escena en el Teatro Regio de Turín y en el Real de Madrid. Cuál fuera la causa de ello, tal vez se colija algo de lo ya apuntado y de lo que aún queda por decir.

Hablando del *libretto* de dicha ópera, por los tiempos en que se estrenó, decía un escritor italiano: «Cuando no se consigue, ó no es posible, conservar en el drama lírico que se ha de poner en música el espíritu, el tipo, la virtualidad simbólica, y hasta el encadenamiento dramático del original, [entonces debe renunciarse, en debido respeto á éste, á todo arreglo, que si se hiciera, forzosamente habría de resultar vulgar.» Lástima grande que tan prudente consejo no lo hubiera tenido presente á tiempo el poeta Fontana, que, de seguirlo, no tendríamos que dolernos del tiempo y de la inteligencia que malgastó en perpetrar el deshilvanado é insubstancial drama lírico de que hablo, arreglo, si tal nombre merece, del bello poema que Alfredo de Musset escribió, inspirado, al decir de su hermano, por el proverbio oriental, de cuya verdad acababa de tener una triste experiencia: *Entre la coupe et les levres il y a place pour un malheur*.

Tarea enojosa sería la de hacer notar las diferencias esencialísimas y capitales que separan uno de otro, y por eso renunció á ello, contentándome con consignar, tan sólo, que ninguno de los caracteres tan diestramente dibujados por Musset se hallan, siquiera sea esbozados, en el *libretto*. En éste, los personajes que intervienen se pasan de vulgares ó de tontos, al punto de que ninguno inspira interés, ni sus actos mueven á sentimiento alguno. *Tigrana*, más que la personificación del mal, és una de tantas mozas «destas que llaman *del partido*,» que decía Cervantes, y que de gitana y cantaora, en un principio, se encuentra después, sin que se sepa el cómo ni el cuándo, ni á nadie importe el saberlo, convertida en una gran señora, con su castillo, sus parásitos y sus

servidores; *Fidelia*, la figura apenas delineada del genio del bien; *Edgar*, un solemnísimo majadero, á quien saca de quicio la gitana, y por la cual abandona el hogar de sus padres, no sin incendiar el *maledetto paterno tetto*, siu duda para ahorrarse los gastos de la mudanza, que otra explicación no cabe; y *Frank*, un pobre hombre que tan pronto es aldeano como capitán de soldados, que así se da de puñaladas con su rival *Edgar*, como bebe gustoso del vino que éste le ofrece en el castillo de Tigrana, y hombre que presencia los nobles arranques de su hermana, conteniendo los furores de un populacho y de una soldadesca enfurecidos contra aquél, con la misma imposibilidad que si se tratara del sér más extraño para él en este mundo.

Y con tales personajes se desenvuelve la acción, conjunto de sucesos de escaso ó ningún interés, y algunos de inverosimilitud más que dudosa, que sólo cabe explicar que acaezcan acudiendo á aquella poderosa razón que Camprodón ponía en boca de un soldado, en la vieja zarzuela *El valle de Andorra*, para probar que los españoles son valientes. Esto supuesto, mis lectores no llevarán á mal que les haga gracia del relato del argumento, en el cual sería injusto desconocer que abundan las situaciones musicales, alguna de ellas hábilmente buscada, y que termine este capítulo de culpas literarias lamentando que en Italia no se sigan las tradiciones de Metastasio y Romani, cuyos *librettos*, sobre todo los del último, son modelos que debieran siempre imitarse, y más hoy, que con tanta razón se predica por la bondad de los dramas líricos, dando como nuevas, y como nacidas entre las brumas de los países del Norte, doctrinas que sustentó en el pasado siglo nuestro ilustre compatriota, el insigne Arteaga.

«El maestro de Bayreuth es de la raza de los genios personalísimos. Nuevo Miguel Angel, será uno de esos hombres prodigiosos, que figurarán en la historia aislados, sin discípulos, sin escuela. Una escuela wagneriana

sería una cosa desastrosa. Una vez desaparecido el genio, ¿qué sucedería?» Muchas ilusiones se hacía el escritor de quien copio estas palabras, que tanta verdad encierran, cuando al escribirlas era ya una triste realidad lo que él temía para el porvenir. El pseudo-wagnerismo, convirtiendo en caricatura lo que en el modelo son rasgos de verdadero genio y de profundo saber, se había apoderado ya de muchos de los compositores de la vecina tierra, atraídos los unos por el afán de la novedad, y llevados los otros del deseo de mostrar una inventiva con que Dios, ciertamente, no les había dotado; y ese churriguerismo musical, traspasando luego las fronteras, ha invadido la Italia, el país clásico de la melodía y en el que brillaron Paisiello, Rossini y Bellini.

De ese contagio no se ha visto libre el autor de *Edgar*, y á ello, y á las condiciones del libro, que con mejor acuerdo no aceptaron Massenet y Catalani (á quienes antes, según cuentan, les fué ofrecido), cabe atribuir el que en tal ópera la fortuna no le haya sido tan propicia como lo fué en *Le Villi*. Porque, á la verdad, y por sensible que sea el decirlo, la inspiración, alma de toda obra de arte, se ha mostrado con él harto esquiva, no mostrando gran largueza en otorgarle sus dones, lo cual le ha forzado á suplirla con los recursos de su talento, echando mano casi siempre de medios y procedimientos de la escuela en que milita, y que, en mi opinión, no son los mejores. De aquí que al pretender ocultar con espléndidos ropajes las veleidades de su musa, haya acudido al uso de armonías extrañas, que harían fruncir más de una vez el ceño á los severos preceptistas; á un lujo de sonoridades estridentes que, á la larga, más bien perjudican que favorecen; á piezas de conjunto en que se pone en tortura á los pobres coristas, haciéndoles cantar en una *tessitura* que traspasa los límites de sus modestas facultades vocales, y á un lenguaje, en suma, ampuloso, que no es ciertamente el más llamado á conmovér, y es propio del que va *a la ricerca violenta, a qualunque costo*,

dell'effetto, como escribía un admirador sincero de Puccini y de su ópera, al notar, en contraposición de las bellezas que en ella encontraba, el principal defecto de que, en su sentir, adolecía.

De muchos de estos lunares, de los cuales también es factor importante la escasa práctica de Puccini, es seguro que su buen talento le pondrá á salvo en las obras que en adelante escriba; talento que, así como el sentimiento dramático que posee, se revelan bien á las claras en un cuadro de la ópera que, á mi juicio, bien puede mirarse como feliz augurio de que no todas serán espinas en el camino que ha emprendido, sino que ha de cosechar en él merecidos laureles: tal es la escena de los funerales de Edgar, con que da comienzo el tercer acto, en la cual la musa de Puccini le ha compensado con largueza de los desdenes que con él había tenido antes. En ella, con efecto, se ven diestramente combinados el canto de los soldados y del pueblo, con la salmodia de los monjes; la música expresa bien, ya el hondo pesar de aquéllos, ya el ardiente deseo de venganza que por un momento les anima, ya el retorno al dolor cuando Fidelity acude á salvar de la furia de aquellas gentes lo que ella cree ser el cadáver del hombre á quien amó y de quien fué cruelmente despreciada; y la bella y sentida melodía, genuinamente italiana, que ésta dice, es una bella página que el público aplaudió con justicia.

El *Edgar* ha sido interpretado con verdadero *amore* por los artistas del Real, y la justicia exige que, en primer lugar, se haga honrosa mención de la Sra. Tetrzini, que se ha hecho digna y merecedora de elogio, así como el que se consigne el buen deseo de que se hallaban animados, en pro del mejor éxito de la obra, la señora Pasqua y el barítono Tabuyo, y la precisión y energía con que los coros y la orquesta secundaron la cuidadosa dirección del maestro Mancinelli.

Y de propósito he hecho caso omiso del Sr. Tamagno, para decir á mis lectores que, movido de la noble y pa-

triótica aspiración de que su compatriota Puccini saliera con gloria de la batalla que había empeñado, ha hecho gala, al interpretar el principal personaje de la ópera, de las excelentes cualidades que en él he reconocido, y no hay para qué repetir, así como ha abusado, en mi sentir, de la fatal manía que, por lo visto, le aqueja, de mostrar á todo momento el poderoso órgano vocal de que está dotado, y lo cual puede conducirle á lo que pocos días há leía yo en un viejo libro, y he de contar á mis lectores como remate de estos deshilvanados renglones y saludable aviso al célebre cantante.

El *Talismano*, de Puccini, acababa de alcanzar gran éxito, debido, sobre todo, al recitado con que se presentaba en la escena el prodigioso tenor Rubini, y en el cual daba un *si bemol* con voz tan poderosa y de tan hermoso timbre, que arrebatava á los oyentes. Una noche la orquesta acababa de tocar el *ritornelo* que anunciaba la entrada del famoso cantante: aparecióse éste, levantó los ojos al cielo, extendió los brazos, abrió la boca, y... permaneció mudo: su laringe, rebelde, le negaba la nota deseada. *Os habent, et non clamabunt in gutture suo*, dice, con su estilo peculiar, el escritor de quien lo copio. Entonces el público estalló en una tempestad de aplausos, para consolarle del mal paso en que se encontraba, gritando al propio tiempo: *¡Un'altra volta!... ¡Un'altra volta!*; y Rubini, ardiendo en deseos de pronta revancha, puso en juego toda la fuerza de sus pulmones y lanzó la nota mágica, alcanzando una ovación sin ejemplo hasta entonces. Pero con sorpresa vióse que no parecía gustar de las dulzuras del triunfo, y que su semblante se cubría de palidez mortal, y el caso no era para menos: al desplegar su voz, con un lujo de energía inusitado, se había roto la clavícula, y este fracaso, que le mantuvo retirado de la escena por algún tiempo, le hizo ser más cauto en lo sucesivo, y no buscar aplausos que tan caros le costaban.

Tal es, lector, cuanto se me ocurre decirte del *Edgar*

del maestro Puccini. La empresa del Teatro Real anunció como cosa segura que también se oiría este año *El Buque fantasma*, de Wagner; pero sin duda no han acabado de carenarle, ó ha encallado antes de llegar al escenario del regio coliseo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Marzo 1892.)

CXXVI

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1892)

La propaganda wagneriana, emprendida y llevada á cabo con decidido empeño por el maestro Mancinelli y la *Sociedad de Conciertos*, ha renovado entre algunos, si bien no con el calor de otros tiempos, la lucha entre los partidarios de la vieja y la nueva música. Así, al paso que ha habido quienes mirando al autor de *Parsifal* como un verdadero Mesías artístico, y teniendo por maravilloso todo cuanto brotó de su pluma, han llegado casi á copiar en sus palabras las de aquel fanático alemán, Hagen, que en su libro explicativo del *Reingold* llegó á decir que «lo que es el interior de la tierra para la geología, la superficie del globo para la geografía, y para la astronomía el cielo estrellado, era Wagner para el arte y la ciencia musicales,» con otras lindezas por el estilo, amén de alguna herejía, digna y merecedora de señalarse en el *Index*; los antiwagneristas han tratado en sus conversaciones al semidiós de Bayreuth como un verdadero Antecristo, demoleedor del verdadero arte, y no sé si han llegado á llamarle, como Fetis, el Courbet de la música, ó como Valbert, el más charlatán de los artistas.

Ahora, como antes y como siempre ha acaecido en estas contiendas, no nuevas ciertamente en la historia de la música, pasión ha quitado conocimiento, el ánimo sereno, tan necesario para discernir con recto criterio y

juzgar con severa imparcialidad, han brillado por su ausencia, y todo lo que á la postre se ha sacado, es que amigos y enemigos de Wagner vuelvan á sus antiguas tiendas, y que los que no nos hemos sentido contagiados de sus respectivas intransigencias, recibiéramos por igual, de unos y de otros, la excomunión de que, á conciencia, nos creían merecedores.

Sin tratar ahora de echar mi cuarto á espadas en tan añejas disputas, la verdad exige se consigne que, en el actual momento histórico, los wagneristas han llevado la mejor parte en la batalla empeñada, superando las realidades á cuantas esperanzas pudieron concebir Mancinelli y los suyos al emprender la campaña en pro de sus ideales. La mayoría del público que ha asistido á los conciertos celebrados en el teatro del Príncipe Alfonso, se ha inclinado á ellos; y gentes que no há mucho se espeluznaban ante la idea de aguantar á pie firme un trozo sinfónico de alguna de las óperas wagnerianas, se han visto ahora aplaudiendo á rabiar, y entendiendo á *prima facie*, con una intuición tan maravillosa como envidiable, trozos, como, por ejemplo, la obertura de *Los Maestros cantores*, ó la escena del fuego de la *Valkyria*, que á más de un práctico en el oficio dejaron, por el momento, en un estado patológico no muy desemejante al del negro del sermón.

Caso tal era digno de notarse, y, por mi parte, confieso que me hizo pensar, y no poco, sin atinar á explicármelo de una manera satisfactoria, hasta que, revolviendo mis libros, dí con uno en el cual se encuentra, en mi sentir, la clave del enigma que yo en vano había tratado de descifrar. Discurriendo en él su autor acerca de los progresos, cada vez más crecientes, del wagnerismo en Francia, dice lo siguiente: «Es indudable que á medida que Wagner va siendo mejor conocido, recluta nuevos admiradores. Esto se explica por varias razones: la primera, el incontestable genio del maestro, genio al cual jamás hemos rehusado el homenaje que le era debido; la

segunda, el atractivo de todo lo nuevo y el sentimiento de la vanidad satisfecha que experimentan todos aquéllos que se creen iniciados en las formas hasta entonces no usadas y atrevidas del arte; y la tercera, en fin, y la más importante, se deriva del hecho de que las obras de Wagner, sobre todo las de la última manera, se han presentado hasta ahora al público francés bajo la forma de extracto ó selección, hechos con habilidad, y reducidos precisamente á aquellos fragmentos en que el genio del compositor se eleva sobre el espíritu de sistema.»

Tales palabras encierran un gran fondo de verdad. Aparte de las gentes que ahora y en todos tiempos, siguiendo la corriente, se entusiasman porque sí, y del no escaso número de aquellas otras que, presas de una de las más grandes y también más comunes fragilidades, se conmueven desde el primer momento con la música wagneriana, como se enternecerían hasta derramar lágrimas con un sermón en sánscrito, es lo cierto que cuando el genio incontestable, el inmenso talento y el saber profundo de Wagner se muestran libres de las férreas ligaduras de las exageraciones de su sistema, y el hombre piensa y escribe como lo hicieron los grandes maestros del arte, entonces su música atrae, se impone y subyuga, impresionando hondamente al que la oye. Y esto es lo que acontece con algunas, no diré todas, de las obras de la última época wagneriana, cuando por el método de selección, de que habla el autor citado, aparecen destacadas de las arideces que las rodean las hermosas y á veces admirables páginas que contienen, y el trozo musical llega al oyente sin que éste haya tenido que recorrer antes, con cansancio de alma y cuerpo, lo que un escritor llama las grandes estepas de la *Tetralogía* y del *Parsifal*, desnudas de todo interés melódico.

Tal vez parezca esto á los ultrawagneristas un recurso para rebajar en algo la gran figura del maestro, y amenguar las excelencias de su sistema, llevado al extremo en el *Tristán*, en los *Nibelungen*, y poco menos en

Parsifal; pero á los que tal pensaren, les contestaría que á más de uno de los que han oído en Bayreuth este drama lírico, que Wagner miraba como el coronamiento de su obra, les he oído decir que la grandiosa escena de la *Consagración del Graal* les causó allí menor efecto que en nuestros conciertos, donde, dicho se está, se ha presentado desnuda de todo el sorprendente aparato escénico de que se halla rodeada en el teatro wagneriano. Y esto se explica, porque allí el espectador veíase ya presa de un hastío que le impedía, mal de su grado, apreciar página tan magistral, que por sí sola bastaría para perdonar á su autor otros pecados y elevar su nombre á envidiable altura en las esferas del arte, cuando aquí le cogía su ánimo en bien distinta situación, permitiéndole gustar y apreciar todas las bellezas que encierra.

Porque, á la verdad, y como afirma un escritor que ciertamente no peca de wagnerista, todo lo que con una instrumentación rica y poderosa, con la mezcla de diferentes timbres de voces de hombres, mujeres y niños, colocados á diferentes alturas de la escena, y con el sonido de las campanas, que habilísimamente se hace oír, puede producir un hombre de genio, todo se ve realizado en la escena de la *Consagración*, obra impregnada de profundo misticismo, de verdadera unción religiosa, y en la que tiene, harto más que en otras, cabal aplicación el aserto de Hippéau, al afirmar que el secreto del inmenso poderío del talento de aquél, consiste en la infinita variedad de medios que emplea para tener sin cesar al oyente en constante atención y sorprenderle con lo imprevisto, sirviéndose de un reducido número de motivos melódicos, mostrando para ello una ciencia sinfónica por ningún otro tenida desde Beethoven.

Los Maestros cantores de Nuremberg, ópera, ó más propiamente hablando, comedia musical, elaborada lentamente en el largo período de veinte años, y terminada en Triebtschen en 1867, se representó por primera vez en Munich en 1868, bajo la dirección de Hans de Bulow,

con extraordinario éxito, formando desde entonces parte del repertorio de los principales teatros de Alemania. De dicha ópera ha hecho oír la Sociedad de Conciertos un animado cuadro del acto tercero, que bien merece capítulo aparte, y le tendrá, Dios mediante, en el próximo número, amén de los consagrados á otros puntos que hoy se quedan en el tintero, y que con lo apuntado darán materia sobrada para el siguiente artículo.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Mayo 1892.)

CXXVII

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1892)

(Segundo artículo)

Al estudiar Schuré, con todo el entusiasmo de su ardiente wagnerismo, *Los Maestros cantores de Nuremberg*, dice que, en resumen, representan el triunfo de la verdadera poesía, alcanzado por la alianza del poeta de noble raza con el popular. Para los que se creen bien enterados de la significación de las cosas, esa poesía triunfante no es ni más ni menos que el propio Wagner y sus doctrinas, personificados en la persona de Walther de Stolzing, así como lo está en Sixtus Beckmesser la vieja escuela musical, aquella *musique de table* que el propio maestro ridiculizaba, con tanta sin razón como falta de modestia, en una famosa carta; y el buen sentido, la protección al verdadero genio en el zapatero Sans Hachs, tras del cual también se ha creído ver la figura del rey Luis de Baviera.

Sea de esto lo que fuere, la escena, cuya música se ha oído con aplauso en los conciertos del teatro del Príncipe Alfonso, se representa en la ópera en una vasta pradera, á orillas del Pegnitz, donde la noche de San Juan se halla reunido un numeroso concurso, que á cada momento va engrosándose con la llegada de varios gremios de obreros, cantando los unos las alabanzas de su santo Patrón, y entonando otros una canción popular. La ani-

mación crece por instantes, y la gente joven comienza á bailar un vals, genuinamente alemán, de originalidad relativa, que á luego se interrumpe al sonido de las trompetas que anuncian la llegada de los *Maestros cantores*, los cuales desfilan ante la multitud al son de una marcha de carácter solemne y de gran sonoridad, anunciada ya en la obertura de la ópera. Una vez terminada, el pueblo aclama á Sans Hachs como su poeta é improvisador favorito en un himno (apuntado á su vez en el prelude del acto), en el cual, con arte soberano, se funden las masas vocales é instrumentales, empezando después el torneo de los dichos maestros. Tócale ser el primero á Beckmesser, quien, sirviéndose de las palabras que con mala fe le ha procurado el zapatero, y adaptándolas á una música á su guisa, entona una canción ridícula, que le atrae las burlas del público y hace caer en espantosa derrota; todo lo cual provoca, y no sin razón, la crítica de un escritor, que no ve el motivo de personificar el arte clásico en personaje tan grotesco, con tanto más motivo, cuanto que la victoria que sobre él alcanza luego Walther, ó sea el arte romántico, tiene que ser por ello harto más fácil y hacedera. Beckmesser, irritado, y viendo desvanecerse la esperanza de alcanzar el premio del concurso, denuncia á Sans Hachs como autor de la letra, y éste declara que aquellos versos, desfigurados por el escribano, son del caballero Walther de Stolzing, cuyo mérito, así como el de la música que para ellos ha compuesto, rompiendo con toda rutinaria tradición y dejando volar su fantasía, van á apreciarse en seguida. Walther, entonces, canta su *lied*, que encantando al pueblo y subyugando á los jueces del concurso, hace que juntos le aclamen como vencedor, y que su amante Eva le corone como tal, mientras que en la orquesta se oye de nuevo la marcha con que hicieron su aparición en aquel campo los *Maestros cantores*, como término de aquella escena, cuyo mérito más extraordinario estriba en el maravilloso arte sinfónico que en ella se ostenta.

Y ese arte, en el que Wagner es singularísimo maestro, hace que se encubra una contradicción en que él mismo incurre al extremar su sistema, como en la partitura de la ópera de que voy hablando sucede; porque, al paso que en sus teorías proscribía de un modo absoluto la repetición de palabras, que llevaron hasta el abuso los maestros italianos, como contrario á la verdad dramática, no vacila, y hasta erige en principio, es decir, no una, sino cien veces. la misma idea musical, ya por completo, ya en fragmentos, variando hasta el infinito para darla novedad, el tono, el ritmo y los instrumentos, en la cual los coloca, hasta el punto de que, á creer lo que dice Enriqueta Füschs, un admirador y discípulo del autor del *Parsifal*, que en semejantes procedimientos ve un motivo más de loa en pro de su sistema, haya declarado en la *Revista Wagneriana* que «no había más que un solo motivo en toda la ópera de *Los Maestros cantores*, el cual se repetía la friolera de 3.348 veces, que eran las mismas que él lo había analizado.»

Las dichas obras; la Marcha fúnebre de Sigfrido, en el *Goterdammerung*, trozo sinfónico que se destaca de las obscuridades de esta parte de la Trilogía wagneriana, en el cual el autor se aparta del patrón hasta ahora usado en casos tales, y hace aparecer magistralmente encadenados varios de los motivos más salientes de los *Nibelungen*, y la entrada de los dioses en el Valhalla, del *Reingold*, que sospécheme no produzca grandes éxtasis á otras gentes que á las afiliadas á la parte más flamante é intransigente de los partidarios de lo modernísimo, han sido lo que de Wagner se ha oído por primera vez este año. Aparte de esto, el maestro Mancinelli no ha dejado de incluir en sus programas cuantas en el pasado dió á conocer del mismo compositor, aun á riesgo de dejarse en el tintero nombres tan respetables como los de Haydn y Mozart, que nunca ni por nadie debieran olvidarse, lo cual ha dado lugar á que tan marcada preferencia por su autor favorito haya hecho que no faltara quien

denominara, á las sesiones musicales en cuestión, *Conciertos-Wagner*, aun á riesgo de hacer fruncir el entrecejo con semejante locución, nada castiza, á los inmortales de la calle de Valverde.

Lógica consecuencia de esa extremada afición, que, como era natural, ha contagiado á la falanje de artistas que acaudilla el dicho maestro, ha sido la diferente manera como se han interpretado las obras de su autor predilecto y las de otros maestros de mayor y más indiscutible valer. Por lo que á aquéllas hace, todo aplauso que se les tributara sería merecido, por el exquisito esmero con que han procurado poner de relieve cuanto de bueno encierran las complicadas partituras del reformador del arte lírico-dramático; pero en cuanto á las segundas, ó sea á las del gran Beethoven, y aun á las de Mendelssohn (excepción hecha del *scherzo* de la sinfonía *El Sueño de una noche de verano*, dicho de modo irreprochable), la crítica más indulgente no podría menos de poner sus peros y distingos en las alabanzas que quisiera tributar. Así se explica que ni la *Sinfonía pastoral*, ni la *heróica*, ni la *quinta*, ni el mismo famoso *septimino*, que antes, y con sobradísima razón, arrebatában de entusiasmo á nuestro público, hayan causado ahora el mismo ó parecido efecto, no cabiendo otra explicación de ello que el menor cuidado puesto en su estudio, cierta indiferencia que no tiene fácil disculpa, y el olvido de una tradición gloriosa que, en bien suyo, debiera conservar siempre la *Sociedad de Conciertos*. Y lo propio cabría decir de las dos Sinfonías de Mendelssohn, y aun de la colosal concepción de aquel genio del arte, por nadie superado, la *Novena sinfonía*, que Berlioz miraba como la escala métrica que habría de servir para comparar el valor de otras obras más modernas, por más que en ella se haya mostrado harto mayor deseo del acierto, y quepa tener muy en cuenta la circunstancia atenuante de las inmensas dificultades que hay que vencer para interpretarla con la posible perfección.

Labor harto más fácil era la de las demás composiciones presentadas por vez primera también en los conciertos cuyo resumen estoy haciendo más tarde de lo que era mi deseo, y, sin embargo, forzoso es confesar que, en su mayoría, no han tenido, si se aquilatan bien las cosas, una grande y envidiable fortuna. Las *Danzas scandinavas*, de Grieg, á las que, con razón, ha dicho el entendido aficionado que escribe sus impresiones en *El Día*, falta aquella sal y pimienta necesarias en este género de música para excitar los nervios del público; la *Serenata*, para instrumentos de cuerda, de Tschaiowsky, con la que, seguramente, no hará éste inmortal su nombre; el vals la *Soirée de Vienne*, y la tarantela *Venecia e Napoli*, de Listz, de valor harto dudoso; el poema sinfónico *El Festín de Baltasar*, en el cual la inspiración no ha estado á la altura del grandioso cuadro que quiso pintar el estudioso maestro español Sr. Giner, han pasado con más ó menos aplausos, sin caluroso entusiasmo, y algunas en medio de un silencio más significativo que respetuoso, cabiendo mejor suerte al *Himno á Guido*, de Mancinelli, y á la obertura de la ópera *Saúl*, de Bazzini. En aquél, cuyo motivo más saliente es el himno de San Juan (de cuya letra el monje de Arezzo tomó el nombre de las notas de la escala), se ha mostrado su autor más hábil armonista que compositor inspirado; ha hecho gala de conocer á fondo todos los recursos de la orquesta, que maneja con gran arte, y dado claras muestras de la escuela á que está afiliado; con la segunda, ó sea la obertura, el Director del Conservatorio de Milán, y antes afamado violinista, ha probado bien que es ducho en su arte, sabe dar vida y calor á las producciones de su ingenio, y es escritor correcto por añadidura.

Aquí haría punto, no sin consignar que en dos de las sesiones musicales, objeto de este artículo, han tomado parte el reputado pianista Sr. Tragó y el violinista señor Bordas, aventajado discípulo del Sr. Monasterio, recogiendo uno y otro gran cosecha de aplausos, si una obra,

que aunque no nueva para todos, no exigiese se hiciera de ella mención especial: el oratorio *Los Angeles*, música del maestro Chapí y letra del Sr. Arnao, cuya muerte lamentan las letras españolas. Hace años, y cuando el nombre de aquél estaba lejos de tener la popularidad que hoy tiene, escribía yo en esta misma Revista, á propósito de dicha obra, ejecutada en un concierto del Conservatorio: «En ella, á más de conservarse 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 distinguidas; los 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.» Oída ahora, no tengo motivo para arrepentirme de cuanto entonces dije, y si para enviar de nuevo mi sincero parabién al afortunado compositor á quien, con fortuna, auguré ya entonces la gloria que con sus obras ha adquirido después.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Mayo 1892.)

CXXVIII

EL TRATADO DE CANTO GREGORIANO

(del P. Eustoquio de Uriarte)

I

En el Congreso católico nacional, celebrado en Madrid en los meses de Abril y Mayo de 1889, veíase confundido entre el numeroso concurso que poblaba la espaciosa nave de la iglesia de San Jerónimo, un joven, vestido con el severo hábito de la religión agustiniana, de modesto, por no decir humilde, continente, enjuto de carnes, quebrado de color, de fisonomía expresiva, ancha frente y mirada viva y penetrante, en que brillaba la luz de una clarísima inteligencia. Conocido de muy pocos en los primeros días, tal vez sólo de los que llevaran su mismo ropaje, no bien comenzó sus tareas la Sección destinada á las Bellas Artes, hízose notar, revelando, ya en sus palabras, ya en la interesante Memoria que leyó sobre la *Importancia del canto llano ó firme; preferencia del gregoriano, y utilidad de estudiarla fundadamente bajo el punto de vista de su composición, de su ejecución y de su enseñanza*, un talento maduro, erudición sólida, profundo amor al arte, y una firmeza de convicciones que atraía al par que infundía respeto, aun á aquéllos que poco ó mucho no participaban de sus doctrinas, ó dudaban, al menos, de la completa verdad y exactitud de algunas de ellas. Desde entonces, el nombre del P. Eustoquio de Uriarte, antes punto menos que ignorado, se pronun-

cia con el respeto que la virtud y el saber inspiran, por cuantos seriamente cultivan el arte religioso musical; sus trabajos, dados á luz, ya en la Revista agustiniana *La Ciudad de Dios*, ya en la *Ilustración musical*, de Barcelona, nutridos de docta enseñanza, son buscados con afán; y las teorías implantadas por él, con solícito empeño, sobre la restauración del primitivo y genuíno canto gregoriano, miradas con harta más seriedad y atención que lo habían sido antes cuando las proclamaron los Padres Sueramger, Bomtiome, Lambillote, y hasta el mismo Dom Pothier, cuyo libro andaba entre bien escasas manos, y tenía ganado menor número aún de prosélitos.

Porque es de saber que el P. Uriarte, con la energía y la fuerza que inspiran un ardiente celo religioso y una convicción íntima de la bondad y verdad de la causa de que era ardiente mantenedor, venía, no sólo á revelar ante el Congreso católico un mal de que muchos, tal vez no los más directamente interesados, se dolían amargamente, cual era la notoria decadencia del canto eclesiástico ó canto llano, sino á mostrar el remedio que á su juicio tenía, y que para él estaba en la reforma iniciada por los antes dichos, y que ya por entonces se aprestaban á secundar, con solícito empeño, los benedictinos de Solesmes, reuniendo los materiales de la *Paleografía musical*, que al presente están publicando.

Dicho se está que el reformista había de tener contradictores, negando los unos en absoluto la certeza del hallazgo de la verdadera clave para descifrar los neumas de los antiguos códices, y traducirlos á notación más moderna; dudando los otros que tal cuestión, hasta hace poco tenida como insoluble, estuviera, por lo menos, tan resuelta como Dom Pothier afirmaba; y creyendo todos punto menos que invencible empresa la de implantar la reforma, aun cuando fuera tan buena como el P. Uriarte creía, en nuestras catedrales é iglesias, donde tan inveterados estaban los abusos, que nadie, por otra parte, dudaba en reconocer. A cuantas observaciones se hicie-

ron entonces, respondió valientemente el fraile agustino; y decidido á poner en práctica las teorías de la escuela en que militaba, no mucho después de terminar el Congreso, marchó al convento que la Orden tiene en Aranda de Duero, y allí, con los novicios del mismo, formó una escolanía, donde se estudiara y practicase el canto gregoriano, según los nuevos principios proclamados por la novísima escuela restauradora.

Fruto de sus estudios, y de tales enseñanzas, ha sido el libro que recientemente ha escrito con el título *Tratado teórico-práctico del Canto gregoriano, según la verdadera tradición*, que no sólo por la novedad que para muchas gentes tiene la reforma que en él se predica, sino por los interesantes artículos que contiene sobre la estética, teoría é historia del arte, bien merece que sobre él se llame la atención de cuantos á este linaje de estudios se dedican.

Ante todo, el P. Uriarte cuenta de modo sencillo al lector de su Tratado el cómo y el por qué abrazó las doctrinas que en él sustenta. Confiesa paladinamente y sin rebozo, que instintivamente detestaba la parte musical de la sagrada liturgia; y esto era (aparte de detallar en un sabroso capítulo, que no tiene desperdicio, lo que es la salmodia de muchas de nuestras catedrales é iglesias, y de poner en relieve los desbanos de los cantores), por la notable desproporción que hallaba entre la letra y la música. Aquélla ostentaba á sus ojos destellos de inspiración divina, expansiones de sublime fervor, muestras clarísimas de especial asistencia del cielo; y la otra era para él cosa pegadiza é infundible, ó invención de algún ingenio aburrido, al punto de que á veces tales quicios parecíanle como tentaciones contra la fe, ó poco menos.

Hallándose en tal situación de ánimo, la casualidad le llevó á la en otros tiempos poderosa y respetada Abadía de Silos, donde se hallaban acogidos los benedictinos franceses de Solesmes. El canto de aquellos monjes fué

para él, según dice, una revelación; de la indiferencia pasó á la sorpresa, de la sorpresa á la simpatía, y de ésta al cariño y á la predilección; y por ello, dedicóse con afán al estudio de una música que tan de nuevas le cogía; leyó cuantas obras teóricas é históricas hubo á mano; examinó manuscritos, aprovechando para lo uno y para lo otro cuanto mucho y bueno encierra la rica biblioteca del Monasterio del Escorial; y, por último, puso en práctica, como he indicado, el fruto de sus labores, adquiriendo, como resultado, la convicción de que aquél era el verdadero canto de la Iglesia, si las cosas habían de estar en su lugar.

Esta convicción; el deseo de responder, según sus creencias artísticas, al acuerdo tomado por el Congreso católico, antes mencionado, de que se sustituyera el canto llano, actualmente en uso, por el canto gregoriano, en relación con los adelantos modernos; y el ferviente anhelo de mostrar que el remedio al cansancio y al despego á la rutina que de tiempos atrás venía notándose, estaba en la luz que atrás habíamos dejado, y, en su sentir, tornaba á brillar, fueron los móviles que, según nos cuenta, le guiaron á escribir el libro.

Dicho se está, y aun apuntado queda, que, ante todo, había de hacer en él la crítica nada suave, y por demás merecida en la mayoría de los casos, del actual canto llano, que no sólo para el P. Uriarte, sino para muchos de los que no tenemos la fe que él muestra en la verdad y bondad de la restauración que proclama, es, á veces, como con gráfica frase dice, «un soñoliento mosconeó, un rumor que estorba donde quiera que se oiga, y es causa más bien de disipación que de otra cosa.» Así como que el varapalo había de alcanzar, con sobradísima justicia, á los desatinados intérpretes de la tal música, tan al vivo y con tan diestra mano pintados por el Sr. Fernández Roviroso, en sus curiosas y bien escritas cartas al P. Uriarte, publicadas en *El Movimiento Católico*; gentes, los tales cantores, ignorantes, en su inmensa mayoría,

de lo que traen entre manos, y que nunca aprendieron, y menos han practicado, aquel consejo de los antiguos, *psallite sapienter*, sino aquella melopea rutinaria, y á veces bárbara, harto diferente de la que usaron San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio, Guido de Arezzo y San Bernardo, é infundía á los primeros cristianos el santo espíritu de abnegación y sacrificio que tanto les animaba.

Lógica consecuencia de ello era la de fijar, como lo hace á renglón seguido, el concepto del canto gregoriano. Fuera éste la colección de melodías litúrgicas que San Gregorio el Magno recogió y ordenó (*quas B. Gregorius restauravit et auxit*) como apoyado, entre otros datos, en lo dicho por San Otón Cluniacense y en lo asehverado por Juan el Diácono, biógrafo de aquel santo, se había creído por casi todos los que de esto se han ocupado, ú obra de San Gregorio II ó San Gregorio III, como ha sostenido el sabio Gevaert en su reciente estudio histórico *Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine* (cuyas opiniones combate el P. Uriarte en un interesante apéndice de su libro); melodías que, según la opinión del docto Barbieri y de otros musicólogos, eran las populares y se adaptaron á las palabras de los himnos y oraciones de la Iglesia; el canto llano es, ó debe ser, en compendio, para nuestro autor, aquella manera de orar cantando, con naturalidad y sin extorsión alguna, de modo que se consiga la perfecta inteligencia de la letra, definición á la cual nadie podría oponer reparo alguno.

De aquí el que considere necesario, con razón sobrada, fijar las condiciones estéticas de tal canto, y lo haga en un capítulo nutrido de buena y sana doctrina, aplicable, en su mayor parte, á otros géneros de música diferentes de aquél á que su libro está consagrado. Para el P. Uriarte, como para cuantos no se hallan contagiados del gongorismo musical, tan al uso hoy día, la belleza no está, ni puede estar, reñida con la sencillez; y la mul-

tipicidad de recursos de que suelen echar mano los compositores no es muchas veces sino el medio de suplir con vanas apariencias la ausencia de aquélla. Lo esencial de la composición es el sentimiento que en la misma debe encerrarse; y el grado de belleza que tenga dependerá de lo más ó menos adecuadamente que contenga aquél, constituyendo «la plenitud de la compenetración, el colmo de la belleza,» lo cual se conseguirá con tanta más facilidad, cuanto más lleno y penetrado esté el dicho compositor del sentimiento que quiere expresar, y menos tenga que valerse del artificio para hacerlo; de lo que se deduce que sin ese elemento esencialísimo podrán producirse obras de formas estudiadas y correctas, en que haya sonidos y haya cálculo, pero no, seguramente, música.

Esa sencillez en ningún género musical debe resaltar más que en el canto llano. En él no ha habido para qué atender á combinaciones artificiosas, sino á encarnar en las notas el espíritu de fervor de que se hallaban poseídos los santos Doctores de la Iglesia; y esa misma parquedad de elementos ha hecho que «el sentimiento brote libre y alado, y encaje en su propio molde sin disfraces ni golpes de efecto, sucediendo con los cantos de la Iglesia, como con acertada frase dice también el docto agustino, algo parecido á lo que con el estilo arquitectónico á cuya sombra se desarrollaron: que hay mucho espíritu y poca materia, la indispensable para la forma externa. Por eso un hombre tan sabio como el abate Baini, desentendiéndose de los errores y preocupaciones de su tiempo, y cuando, por otra parte, nadie soñaba con los hallazgos del Padre Pothier y los benedictinos de Solesmes, decía que «las antiguas melodías gregorianas (por más que digan algunos compositores modernos) son absolutamente inimitables, se podrán copiar ó adaptar (Dios sabe cómo) á otras palabras; pero crearlas tan ricas, tan nuevas como las antiguas, no cabe ni podrá haber en lo posible,» concluyendo por afirmar que «el canto antiguo es admirable é inimitable por su delicadeza de expresión indecible, por

algo patético que conmueve y por la sencillez natural y espontánea.»

Consecuencia lógica de lo expuesto, es que siendo la letra el principalísimo elemento y la música lo accesorio, el oficio de ésta no venga á ser otro que el de amoldarse en todo lo posible á aquélla, incluso en sus pausas y acentos, para que se realice el principio de San Bernardo, que el P. Uriarte copia, *cantus sensum littero, non evacuet set tecundet*; y que el estudio de los dichos acentos y el del ritmo, estrechamente ligado con él, hayan de ser, como lo son en el libro que nos ocupa, materia de interesantes capítulos, en los cuales se sientan principios, muchos de los cuales también pueden y deben aplicarse, no sólo al canto gregoriano, sea éste cual fuere, sino á todo otro género de música vocal.

El oficio que desempeñan los acentos, nos dice el autor, tanto en las palabras como en las frases, es el de agrupar en torno suyo las sílabas no acentuadas, mientras que el de las pausas es distinguir y clasificar á su modo esas agrupaciones, siendo, por consiguiente, intolerable abuso el cometido por muchos cantores de hacer las últimas fuera de toda razón y tiempo, cortando á veces las sílabas ó alterando aquéllas, y aun dándolas á veces diferentes á una misma letra, con daño de la prosodia, del sentido común y aun del propio individuo que tal desahogado comete.

Se hace necesario, pues, para evitar tamaños males, distribuir oportunamente aquéllos, distinguiendo convenientemente en el período musical las fórmulas, frases, miembros é incisos que le componen, y esto es lo que hace el ritmo que San Agustín definía: *motus qui per se appetitur*, movimiento que se apetece por sí mismo. Al estudiarlo, muestra el P. Uriarte, á más de un gran sentido literario y musical, cuán erudito es en el arte á que se ha dedicado, trayendo á colación textos de escritores antiguos, de constante aplicación, y que debieran tener en la memoria nuestros artistas; como son, entre otros, la

Regula Aurea, de Elías Salomón, didáctico del siglo XI, reducida á que «no debe hacerse pausa mientras continúan las sílabas de una misma palabra; pues de otro modo se estropean el canto y las palabras, rasgándolas inconsideradamente;» la sentencia de Juan de Muris llamando *barbarismo* el separar por medio de pausa las sílabas de una misma palabra, y la notable teoría de las *distinciones*, del monje de Pomposa, Guido de Arezzo.

II

Pero si á todo lo dicho y extractado no cabe, en mi sentir, otra cosa que prestarle adhesión incondicional y absoluta, los fueros de la verdad exigen que declare no me sea dable hacer otro tanto con lo que constituye el principal objeto del libro, que no es otro, como ya ha podido verse, que implantar en nuestras iglesias el canto gregoriano de los benedictinos de Solesmes, y en nuestras escolanías y seminarios las doctrinas de Dom Pothier, por las cuales siente tan gran entusiasmo el Padre Uriarte y tan firmísima fe tiene en su bondad, que afirma sin vacilar no habíamos de aprender más ni otra cosa, si el mismo Guido resucitase, que lo que aquél nos ha enseñado.

Tan rotunda afirmación, y con tal vehemencia expresada, revela bien á las claras el entusiasmo que siente el monje agustino por la causa sustentada por el fraile dominico, cuya labor, á sus ojos, no ha consistido en inventar sistemas, sino en hacer revivir una tradición exánime, gracias al feliz hallazgo de la *clave misteriosa*, con la cual se han interpretado neumas tenidos hasta ahora por indescifrables, y hasta excusa el juicio harto severo que le merecen cuantos no han acatado ó acataren las teorías que su escuela asienta.

No haré yo, ni cómo hacerlo cuando de ello me he

dolido, que el espíritu de rutina y la indolencia que en ésta y otras ramas del arte músico-religioso se tiene, con levísimas excepciones, hayan contribuido en gran manera á la decadencia en que el canto gregoriano se encuentra; pero de esto á admitir que una y otra sean la causa primordial de no aceptarse las doctrinas de Dom Pothier, de que es fiel trasunto (con las variantes que ha juzgado necesarias para nuestras iglesias) el libro del Padre Uriarte, y de que merezca acerba crítica por su desidia, quien no confiese con éste que todo lo dicho por aquél es bueno, y debe tenerse por infalible ó punto menos, hay un mundo de distancia, tanto más difícil de franquear, cuanto que aún está en tela de juicio la base fundamental del sistema; el ser tan cierto, como dicen, que se haya encontrado para los neumas un nuevo Champollion que los descifre como éste lo hizo con los jeroglíficos del antiguo Egipto.

No es ésta la primera vez que sobre punto tan capital como la exacta traducción de aquellos signos contiendo con el ilustrado autor del *Tratado de canto gregoriano*. Con ocasión de la reseña que hice en esta misma *Revista* de los trabajos realizados en punto á música por el Congreso católico de Madrid (trabajos, por desgracia, infecundos, toda vez que no he visto se pusieran hasta ahora por nadie en práctica), hube de manifestar las dudas que me asaltaban sobre la interpretación de los neumas, la cual creían haber encontrado los benedictinos desde Dom Gueranger hasta el tantas veces nombrado Padre Pothier, dando ocasión á que el P. Uriarte me escribiera una carta, que publicó la *Revista agustiniana La Ciudad de Dios*, en la cual, haciendo gala de un elegante y castizo bien decir, salió en defensa de los fueros de la causa que sustentaba y sustenta. A decir verdad, ni el mucho talento de mi docto amigo, ni los argumentos que empleó, fortalecidos por una sólida y vasta erudición, lograron entonces, como ahora su libro, disipar las nieblas de mi inteligencia y hacerme ver claro lo que él con so-

lícito afán deseaba. Y la razón de ello era, y es, muy sencilla: no llegar á comprender cómo y de qué manera se ha descubiertto una incógnita desconocida ya para los que vivieron en tiempos anteriores y muy cercanos á aquéllos en que no lo era, y para cuya resolución entra por mucho la tradición transmitida de unos en otros. Porque no es la ignorancia de tres siglos atrás á éste en que vivimos la que ha borrado aquélla, ó por lo menos la ha bastardeado, sino que sus rastros, como acabo de indicar, se perdieron mucho antes, contribuyendo no poco á ello el que la notación neumática era harto numerosa, y variable en cierto modo, á voluntad del copista, según su manera de agrupar los sonidos y de ligar los signos.

Prueba de ello es que escritores cercanos á la época en que los neumas se usaban, confesaron que ya para ellos éstos eran ininteligibles; que no otra cosa hizo el mismo Guido de Arezzo, en los comienzos del siglo ix, al decir:

*Et si littera vel color neumis intererit,
tali eri quasi funem non habeat puteus
cujus aquæ, quam vis multæ, nihil possum videntibus;*

y Juan Cotton (citado por Gerbert), en el siglo xi, declarando que: *Sin neumis nulla est certitudo*, asevéranme que confirmaron, andando los tiempos, Juan de Muris y Miguel Pretorio, sobre todo éste, al escribir: *Quinam vero et qualis hi fuerunt characteres, conjecturam difficile, imò impossibile est*. Y tienen por sabido que cosa parecida han declarado en nuestros días hombres tan dados al estudio de las antigüedades de la música como Coussemaker, quien no vaciló en reconocer que «la traducción de los neumas en notación moderna ofrecía dificultades tales, que costaría grandísimo trabajo el vencerlas de una manera satisfactoria;» y tan eruditos como Nisard, que con menos ambages que el sabio autor del *Arte de la armonía en los siglos xii y xiii*, afirmó que

«las antiguas notaciones musicales de la Europa son para la ciencia un misterio impenetrable;» lo cual ha repetido Danjou (de ser cierta, como creo, la cita que se hace en el libro de donde tomo sus palabras), diciendo que «los neumas eran ininteligibles para los músicos de los siglos x y xi, no habiendo sido posible tampoco explicarlos después.»

Y cuenta con que cuando tales cosas se aseveraban por los modernos escritores que acabo de nombrar, ya se habían descubierto, no sólo el códice del Monasterio de San Galo, sino el llamado Antifonario de Montpellier, mirados ambos como la clave del descubrimiento de la significación de los neumas; y que sobre la autenticidad y similitud de ambos se había trabado ya entre los musicólogos recia pelea, que, ciertamente, no tiene aún trazas de concluir. Fuese verdad ó cuento que el genuíno Antifonario de San Gregorio se colocara delante del altar de San Pedro, en una caja de hierro pendiente de una cadena, «á fin de que cualquier error que se cometiese en el canto universal, y prevaleciese, pudiera, como contemplándose en un espejo, confundirse y condenarse por sí mismo,» lo cierto es que tal libro se perdió, y que no está tan fuera de duda como de desear sería que los códices antes citados sean copias exactas de él. La novísima escuela restauradora así lo cree con entera fe; pero al lado de éstos no han faltado quienes, como Tetes, negaran que el manuscrito de San Galo fuera tal cosa, alegando, entre otras razones, que el fragmento del mismo, copiado por Kisseweter y Coussemaker, está lleno de alteraciones notadas ya en su tiempo por Guido Aretino, y como Nisard, quien, después de negar á su vez la identidad de dicho códice con el de Montpellier, no ha visto en éste sino un libro del siglo xii, «escrito en una época de transición, en que muy pocas gentes comprendían ya los neumas, y aun aquéllos que los conocían corrían gran peligro de equivocarse algunas veces.»

Pero aun concediendo que tales códices fueran repro-

ducción fiel y exacta del original, nuevas dudas surgen á quienes, libres de todo apasionamiento de escuela, quieren sondear algo en este intrincado punto, llevados del sincero deseo de querer ser convencidos y unir sus alabanzas á cuantas se han prodigado á los restauradores del primitivo canto gregoriano por su obra. Y estas dudas versan sobre la posibilidad de reproducir en la notación relativamente moderna del actual canto llano las letras ó los neumas de los ya varias veces nombrados códices, y de cuantos otros han desenterrado los benedictinos de Solesmes, cuya reproducción fotográfica pueden ver los curiosos en la *Paleografía* musical á que antes he hecho referencia.

Dejo aparte las ruidosas cuestiones que se suscitaron en el Congreso de Arezzo, sobre quién ó quiénes habían dado con el verdadero canto gregoriano, cuestiones en que la malicia humana creyó ver escondido algún otro interés más que el puramente arqueológico; pero aun hecho caso omiso de ellas, lo cual los fueros de la justicia exigirían siempre que se hiciera tratándose de una personalidad por tantos títulos respetable como la del Padre Uriarte, no es fácil admitir sin una prueba de esas que llevan al ánimo firmísimo convencimiento, que haya resucitado de tal modo esa tradición en un arte que se confiesa murió á manos de todos, y que su luz esplendorosa, removida en su fundamento, haya surgido, como por encanto, de cuerpo entero, y la podamos contemplar en toda su integridad.

Para que tal cosa sucediera, y la escuela que acaudilla el P. Pothier pudiese afirmar con sólido fundamento que había conseguido la «reintegración, punto por punto, de las melodías gregorianas,» necesario era que no sólo hubiese encontrado la verdadera equivalencia de las letras y de los neumas con los signos que ahora se usan, fijando de modo indubitable los sonidos que representaban, sino también el sentido, la manera y el modo de cantar dichas melodías, lo cual, como sabe muy bien el P. Uriarte, no

sólo se enseñaba en aquellos tiempos *secundum artem*, sino también, y esto era lo más usual y corriente, *secundum consuetudinem*, siendo ésta muy varia aun dentro de las catedrales é iglesias de un mismo país.

Cabe dudar que lo uno y lo otro se haya conseguido, y los motivos que para ello se tienen, á más del apuntado, son varios. Hubiera debido demostrarse, en primer término, que se tenía un conocimiento exacto de la tonalidad tal cual era en aquellos tiempos, y de los cánones fijos de la misma, dado que los tuviera, para establecer su relación con la moderna; y esto no parece muy probable, toda vez que es opinión generalizada la de que en la época de San Gregorio no se tenía una idea tan definida y concreta de la dicha tonalidad, como hubiera sido necesario para ello; los neumas no tenían en sí valor definido alguno, siendo sólo meras indicaciones para que el cantor alzase ó bajara la voz, y el canto gregoriano, según la moderna escuela reconoce, no venía á ser más que un puro recitado. Y aun dado que todo esto se hubiera conseguido, quedaba aún por aclarar cómo el tal canto gregoriano se cantaba, dado que los conocimientos de ello, más que por reglas ó principios, se adquirían por tradición oral, transmitida de unos á otros, al punto de que el mismo Santo Pontífice, tantas veces nombrado, tuvo que enviar cantores suyos que enseñaran á los de Carlomagno el modo y manera como ellos lo hacían, y no aparece claro como rota por completo esa tradición no escrita; ha aparecido ahora por arte de encantamiento, en toda su integridad, en manos de Dom Pothier y los monjes de Solesmes.

Y esto último es tanto más motivo para no admitir, sin prudentes reservas, al menos, las aseveraciones de éstos en punto tan capital, cuanto que sería aventurado afirmar hoy que poseíamos la tradición de la interpretación musical, no ya de obras escritas en lejanos siglos, sino en tiempos más cercanos á nosotros.

Así lo ha hecho observar, abarcando los dos puntos en

que ha concretado las dudas que se ocurren, el Sr. Fernández Roviroso en las cartas ya citadas, clara muestra de su gran competencia en la materia, al decir cuán difícil sea que podamos estar seguros de cantar de la misma manera que hace trece siglos lo hacía San Gregorio, teniendo éste como elemento una serie de notas tan discutibles y tan transformadas como las que entonces se usaban, cuando al presente, con una notación tan clara, tan precisa y tan definida, no podemos tener certeza de interpretar según la mente del autor, no ya las obras de Bach y de Händel, sino las de autores más modernos; y cuando se sabe que una cosa es lo escrito y otra lo cantado en el *Miserere* de Allegri y en los *Improperios* de Palestrina, según lo interpretan los cantores de la Capilla Sixtina. Lo cual es tan cierto, que en prueba de ello, añadiré yo de mi propia cosecha, ser cosa sabida que recientemente se ha escrito más de un libro sobre la manera de interpretar las obras de autores que, casi puede decirse, han vivido en nuestros días, y cuya tradición iba desvaneciéndose, entre ellos Chopin, el cual, según me han dicho maestros de gran autoridad y respeto, contemporáneos y amigos suyos, sentía y ejecutaba su hermosa y característica música, que le valió se le apellidara el poeta del piano, de manera bien diferente que lo han hecho después hasta artistas eminentes, que no lo oyeron, ni de él ni de sus discípulos recibieron consejo alguno.

Estas consideraciones hacen que la prudencia aconseje guardar cierta reserva en admitir desde luego la reforma implantada entre nosotros por el P. Uriarte, y aplicarla á nuestra liturgia, hasta tanto al menos que las dudas se desvanezcan por entero, y los doctos en la materia den por averiguado y fuera de discusión lo que todavía es objeto de ardiente controversia. Por eso ya en el Congreso católico madrileño consideré como más seguro, y también más hacedero, remedio á los males por todos deplorados, el propuesto por el docto Barbieri, de sus-

tituir á los libros de còro, en que tan maltratado se ve el canto llano, el escrito en los de la Catedral toledana, ya que, según parece, al copiarse de ellos los del Escorial, todo el celo y largueza que demostró Felipe II no bastaron para que los encargados de hacerlo, el P. Ramoneda entre ellos, si mi memoria no es infiel, se permitieran ciertos lujos de alteraciones y variaciones en la notación, que, seguramente, no estaban en el ánimo de aquel severo Monarca que se hicieran.

Pero dado el principio en que el libro se funda, justo es decir que el P. Uriarte saca de él, con la varia erudición y severa lógica que le distinguen, las consecuencias y las enseñanzas que del mismo derivan. De la bondad de ellas juzgarán otros más duchos que yo en la materia, así como de lo que, en definitiva, haya de verdad y de ilusión de arqueólogo en los descubrimientos hechos, y los cuales admite como regla de fe el sabio agustino; y sólo me queda tributarle el elogio que se merece por su entusiasmo artístico y por su celo en contribuir con sus fuerzas á desterrar de nuestros cantos litúrgicos costumbres y modismos bárbaros, contra los cuales clamó, sin conseguir, ya lo he dicho, hasta ahora enmienda alguna, el primer Congreso católico de Madrid.

(De la *Revista de España*, 15 de Junio de 1892.)

CXXIX

GARÍN

(ópera de Bretón)

Es antigua tradición en Cataluña, que allá, en el siglo IX, vivía alejado del mundo y entregado á ásperas penitencias, en una cueva de la pintoresca montaña de Montserrat, que aun hoy se señala ai viajero, un noble valenciano, llamado Juan Garín, el cual, no contento con la austera vida que llevaba, emprendía todos los años largo viaje con objeto de visitar los sepulcros de los Santos Apóstoles que se veneran en Roma, dándose el extraño caso de que, según refieren las crónicas, las campanas de las iglesias de la Ciudad Eterna tocanan por sí solas cuando el peregrino traspasaba sus muros, «anunciando la llegada de un varón tan lleno de virtudes.» Añádese que el demonio, deseoso de perder á toda costa un alma que tan por entero y tan acendradamente se había dedicado á Dios, fingióse penitente, y fué á vivir con el ermitaño; y no consiguiendo por este medio el logro de sus fines, se apoderó de la hermosa Witilda, hija de Wilfredo *el Belloso*, Conde de Barcelona, siendo inútiles cuantos exorcismos la hicieron á fin de librarla de tan dañino huésped, hasta que, llevada á Garín, consiguió éste que Satanás soltara su presa. Agradecido Wilfredo á tamaño servicio, y temeroso al mismo tiempo de que el diablo volviera á las andadas, rogó al ermitaño que conservara por algún tiempo al lado suyo á Witilda, petición que aquél rechazó con energía, cediendo al cabo, y tras larga

lucha, á los ruegos, mandatos y amenazas del Conde y de los Obispos que con él habían subido á la montaña. Y entonces el genio del mal, que no había abandonado la partida, sublevó en Garín sus domeñadas y adormecidas pasiones, é hizo que éste ultrajase y asesinára á la joven que en depósito se le había confiado. Arrepentido entonces de lo que había hecho, marchó *in continenti* á Roma, en busca del perdón de sus crímenes, y el Papa, después de oírle, y como penitencia de las enormidades que le había confesado, le ordenó volviese á gatas, y sin mirar al cielo, á la santa montaña, viviendo así hasta que un niño le anunciara que el cielo se había apiadado de él. Obedeció Garín, y de tal modo se puso, que los monteros del Conde de Barcelona le cazaron como fiera y llevaron á su señor, quien por tal le guardó, hasta que un día, celebrándose el nacimiento de un hijo de aquél, y traído el penitente como animal extraño á la sala donde se celebraba el banquete, el recién nacido le dijo: *Levántate, Juan Garín, que Dios te ha perdonado*. Alzóse entonces el penitente; relató á los admirados circunstantes sus pecados y penitencias, y señalando el sitio donde había sepultado su víctima, faltó á todos tiempo para ir allí, encontrando, con gran sorpresa suya, viva á aquélla. La leyenda termina diciendo que, agradecida Witilda á este milagro de la Santísima Virgen, fundó en Montserrat un Monasterio, del cual fué primera abadesa, y que Garín quedóse en la montaña, extremando su vida penitente hasta el punto de morir en olor de santidad.

Basado en esto se ha escrito el libro de la ópera *Garín*, con el raro y desdichado acierto de desposeerle por entero del perfume poético y legendario que la tradición tiene y de convertirle en un drama de naturalismo crudo, que rechazan á la par la moral y el buen sentido. Garín no es el asceta cuya fe le hace abandonar todo para atender á la salvación de su alma; es un pecador que allí purga pasadas fechorías, de las que ha dejado rastro, y que en cuanto la ocasión se le presenta, da al traste

con todos sus propósitos y sus arrepentimientos, y se convierte en un criminal vulgar, en cuya alma ni siquiera se albergan un amor profundo y por largo tiempo contenido ó un odio reconcentrado, que pudieran atenuar, ya que disculpar sería imposible, sus brutales ardimientos, los cuales, poeta y músico no parece sino que, con algunas de las circunstancias agravantes que el Código penal señala, se han complacido en poner de relieve y subrayar de una manera tan inconveniente, como digna de severa censura. Y por lo que á este punto capital hace, añadiré que no vale para excusar lo hecho citar los ejemplos de otras óperas, que no son ciertamente dechados de moral, porque á ellas se ha dado en *Garín* ciento y raya; ni recordar alguna de nuestras comedias del teatro antiguo, pues si bien es cierto que en la que se alude hay una escena algo análoga, no lo es menos que al refundirse por el insigne Ayala aquella hermosa joya, suprimió de raíz, y con buen acuerdo, lo que no podía ni debía tolerarse en la escena.

Y siguiendo el estudio de los caracteres de los personajes que en la ópera intervienen, no crean tampoco mis lectores que Witilda es en ella la desdichada joven de la leyenda, víctima inocente de las malas artes del demonio, sino una doncellita cuyo verdadero padecimiento consiste en no querer casarse á gusto de su padre y sí matrimoniar con un pajecillo de éste, mocito imberbe que á la postre, y para mayor dolor, resulta ser hijo de *Garín*; que el Conde Wilfredo no es el que nos pintan las crónicas catalanas, sino un buen señor en toda la extensión de la palabra, que no peca ni de sobrado perspicaz ni de previsor, y que encuentra naturalísimo el llevar, por consejo de su Obispo, á Witilda á pasar un novenario en compañía de *Garín*, haciendo penitencia, para que éste se encargue de convencerla que debe contraer nupcias á gusto de la familia, y echar, de paso, á paseo á Satanás, si por acaso se metiera en los devaneos de la niña; y que, por último, anda por allí un Teudo, antiguo enemigo de

Garín, y deseoso de ajustarle las cuentas, cuya misión no parece ser otra que la de prevenir al oyente de cuanto malo pueda acaecer y acaece en el transcurso de la acción, y poner los puntos sobre las *ies* en el momento que sus deseos y predicciones se realizan, y justamente donde, por sobrado escabroso, hubiera debido pasarse como sobre ascuas.

Con tales elementos se desenvuelve lánguidamente la acción de la ópera, la cual comienza por un preludeo ó leyenda, como su autor lo llama, en que aparecen diestramente condensados en la orquesta los principales temas de aquélla, y es una de sus mejores páginas. Síguese luego un coro de hombres, lamentando el estado en que Witilda se encuentra, ya á causa de sus contrariados amores tan sólo, ya porque en ello ande también mezclado el demonio: de corte sencillo, de armonía sobria y clara, y muy en carácter, es de excelente efecto, y prepara bien el ánimo del oyente para oír la escena en que Wilfredo se conduce de la situación en que su hija se encuentra, y muestra impaciencia por saber el resultado del mensaje que sobre ello ha dirigido al Obispo de Barcelona, Teodomiro. Llegan á muy poco los enviados del Conde, y á su frente Aldo y Teudo; dan cuenta de su misión, y manifiestan que el parecer del Obispo es que se lleve á Witilda á la montaña santa, y allí viva, en compañía del *santo anacoreta*, Garín, por espacio de nueve días, haciendo penitencia, al cabo de los cuales Wilfredo tendrá el gozo de que su hija se case, como él desea, con el Conde Lotario; consejo que Wilfredo acepta desde luego, aprestándose á realizarlo en el siguiente día.

El concertante que para dicha escena ha escrito el señor Bretón es interesante, sobre todo la frase de Teudo, que luego repite el coro:

*Innanzi al altar,
Teodomiro in prece stava,*

severa, solemne é impresa de unción religiosa, á la cual sigue el himno á Montserrat, que, en mi sentir, es trivial y de escaso valer, á pesar de la importancia que, á no dudar, ha querido darle el compositor.

Pero la joya del acto es el bellissimo coro que, tras un recitado de Teudo, destinado á anunciar todo el odio que en su alma se anida contra Garín, cantan las damas de la corte:

*La luna pallida,
Senza ombra ó velo...*

página verdaderamente inspirada, llena de delicadeza, sobria de detalles y de armonía clarísima, y que sirve como de marco á la sentida y poética balada que canta Witilda:

*Cera dunque una donzella,
Gentil figlia come bella...*

especie de profecía de lo que ha de acaecerla, y cuya melodía, agradable, pero de originalidad relativa, tomada de la canción catalana la *Cattiva*, según el mismo compositor lo declara, desarrolla éste con arte, y completa con la frase

*Ma dessa amava
Ed adorava...*

formando, en su conjunto, uno de los trozos musicales de más valer en toda la ópera.

El acto termina con el duo en que la dicha Witilda y el pajecillo Aldo se descubren mutuamente la pasión amorosa que les devora, y en el cual, al lado de una bella melodía, de sabor y corte mozartiano:

*Crede a che un cuore amante
Pottese amar in terra...*

Hay otras de harto dudosa originalidad, adornadas con armonías sobrado duras y revesadas, que no logran aumentar ni el valor ni el interés de la idea que visten, terminando todo con un *allegro*, de género italiano y no del mejor, exento por completo de inspiración y de belleza.

La cual tienen en cambio y en alto grado, por más que traigan á la memoria uno de los trozos sinfónicos más conocidos de los *Nibelungen*, todo el preludeo y el comienzo de la invocación de Garín, saludando el nuevo día que despunta, y entonando alabanzas al Creador, con que el segundo acto empieza, y cuya acción, dicho se está, ha de desarrollarse en la montaña de Montserrat. De corte y sabor wagneriano, hábilmente instrumentados y armonizados con gran destreza, son de las páginas interesantes de la obra que á vuela-pluma analizo, siendo de lamentar que el Sr. Bretón no hubiera sido más lacónico al expresar sus ideas, con lo cual seguramente nada hubieran perdido de valor, impresionando, en cambio, más al oyente, algo fatigado al terminar Garín su peroración.

Esta escena y la final son las que puede decirse constituyen el acto, sirviendo como de paréntesis un monólogo de Teudo. Cuenta éste en él, para edificación de las gentes y preparación á manjares más fuertes que han de propinárselos, que Garín, allá en sus mocedades, le birló la mujer con quien iba á casarse, engañándola por completo; que para mayor dolor, en el desafío que á consecuencia de este desaguisado tuvieron, estuvo á punto de morir de una estocada que el liviano mancebo le asestó, y de la que fué curado por la propia Edvige (que así se llamaba la dama), la cual, después de ejercer esta caridad, y de dejar de paso en el mundo al joven Aldo, á quien ya conocen mis lectores, murió de dolor, en brazos del dicho Teudo. Remate de tales revelaciones es el expresar los deseos en que arde de tomar cruenta venganza, la cual espera de la lucha á que va á ser sometido Garín.

Los comienzos de aquélla no se hacen esperar. Al son de una especie de marcha de escasa novedad, en que se oyen mezclados el sonido de las trompetas de los heraldos del Conde, las voces de los magnates de su corte, y de los campesinos, atraídos por la novedad del suceso, y los cantos de los monjes, aparécese el Conde y Witilda, con gran sorpresa de Garín. Entonces Wilfredo explica á éste el motivo de su venida á la montaña, y Garín al oírlo se niega en redondo á la petición que le hacen; redoblan todos sus esfuerzos, y al cabo el ermitaño cede en su porfía, llevándose á la joven para que haga la vida penitente que se le ha aconsejado.

El concertante que para esta escena ha escrito el señor Bretón, y en el cual tampoco cabe decir que haya pecado de corto, está basado, principalmente, en la sentida melodía que dice Garín:

*La voce sua penetrami
Nella più arcana fibra...*

á la cual se unen las frases de Witilda:

*Incerta ondeggia l'anima;
Restar con lui consento...*

formando también parte del todo de que hablo el ya antes conocido himno de Montserrat. Impregnado este trozo musical de sentimiento dramático, y no exento de grandiosidad, sólo es de lamentar en él el afán que muestra su autor, y justamente cuando quiere dar pruebas de rígido escolasticismo, de emplear á veces unos acordes tan raros como incomprensibles, que lejos de producir el efecto deseado, son lunares que amenguan el mérito y valer de su trabajo.

Y si al presente estuviera tan al uso como en no lejanos tiempos la costumbre de que cada cuadro ó acto de

un drama llevara su correspondiente título, no vacilaría yo en bautizar el tercero de la ópera *Garín* con aquellas conocidas palabras de uno de los más populares sainetes de D. Ramón de la Cruz: ¡*Tapal!... ¡tapal!...* porque, en verdad, no cabe decir ni hacer otra cosa con los desagui-sados que en él se ha permitido el autor del libro.

Hecho caso omiso de ellos, la justicia y la imparcialidad exigen de consuno decir que esta parte de la ópera es la más grande y la más hermosa concepción de la ópera bretoniana; aquélla en que más y mejor se revela el genial artístico de su autor, y página honrosísima en la espinosa carrera que ha emprendido. Constitúyela, salvo una romanza agradable del paje Aldo, el duo entre Witilda y Garín, cantado en medio del fragor de una tempestad horrible, de la que sólo tiene el espectador un momento de reposo, al oír el delicado *andante* de aquélla:

*Quando la luna argentea
Splendea nel ciel sereno...*

impreso de sentimiento, de dulzura y de tierna expresión, y á cuyas sentidas frases ha querido contraponer el compositor las de Garín:

*Amor é il fremito
Dell'alma ardente,*

sin conseguirlo, al menos en la medida que quisiera, por su menos originalidad, y, sobre todo, verdad, no expresando, por tanto, con la energía que necesaria era todo el volcán que estalla en el pecho de aquel gran pecador, no obstante lo cual, el Sr. Bretón, que seguramente no opina lo mismo, ha hecho hincapié en ellas, para pintar con gran colorido y no menor energía y vigor un hermoso y terrorífico cuadro, realzado por una instrumen-

tación rica en detalles, en que de mano maestra ha sabido pintar la recia tormenta que en cielo y tierra se desata, conmoviendo hondamente al espectador, y cuyo único *pero* son las desmesuradas proporciones que tiene.

Enviémosle un caluroso y merecido aplauso al Sr. Bretón por la ruda labor que su trabajo supone y por el hermoso resultado que le ha dado, y digamos algo del epílogo, cuyo parecido con el último acto del *Tannhäuser* nada favorece á la impresión que en el espectador produce. Han pasado siete años, y en la santa montaña se celebra la erección del Monasterio del cual va á ser abadesa Witilda al siguiente día, todo lo cual celebra el pueblo con alegres fiestas, en las cuales canta éste los cantares populares del *Nostramo*, *Lo cant dels ucells* y *La filla del marixant*, sobriamente armonizados, por cierto, y se bailan la *Ampurdanesa* y la *Sardana*, que anuncia el flaviol catalán y cuya instrumentación encubre, y no poco, el escaso valor de sus melodías.

Después de esto, ni el recitado de un Obispo que por allí se aparece, ni la escena de Wilfredo, que luego sigue, con la repetición del consabido himno *di Montserrat*, del cual ya está sobradamente saturado el auditorio, merecen más que indicarse, no logrando tampoco excitar grandemente la atención ni el duo de Garín y de Aldo, en que aquél cuenta sus desdichas, salvo la frase de

Al tramonto, al cader della sera...

mientras se oye un coro religioso en la iglesia, ni el mismo terceto final, á pesar de algunos momentos dramáticos que tiene Witilda al reconocer á Garín, y luchar entre el rencor que en ella despierta su presencia y la caridad que le incita á concederle el perdón que tanto aquél ansía, y al fin le es concedido, pudiendo morir en paz en las gradas del mismo templo donde aquélla, consagrada al Señor, ha de pasar el resto de sus días.

De todo lo que va dicho cabe sacar en consecuencia

que, por lo que al poema hace, si la leyenda puede servir de saludable lección para enseñar hasta dónde llegan las artes del demonio para perder las almas, y cómo un vivo dolor, un sincero arrepentimiento y una áspera penitencia pueden aplacar la justicia divina, y abrir al mayor pecador las puertas del cielo, del *libretto* no se deduce otra cosa sino que no anduvo desacertado el primero á quien se le ocurrió la conócida frase «el hombre es fuego y la mujer estopa,» ni se saca más moraleja que la que encierra el sabido y por demás escéptico refrán:

Entre santa y santo,
Pared de cal y canto;

todo lo cual resulta probado de la manera cruda y descarnada que al principio apunté, y no he de repetir ciertamente.

Por lo que á la música hace, el maestro Bretón ha mostrado con su nuevo trabajo, hartó mejor y más elocuentemente que con *Los Amantes de Teruel*, el innegable talento que posee y la suma de conocimientos que le adornan en el difícil arte á que se ha consagrado. Ciertó es que no en todas las páginas de la partitura resplandecen por igual la bondad y la belleza; que la musa del maestro le es á veces ingrata, y en más de una ocasión sus desvíos hacen palidecer el fruto de otros momentos en que prodigó sus dones, y que en *Garín* no se acusa una personalidad de modo perfectamente definido y claro; pero al propio tiempo hay que reconocer que lo primero es hartó difícil, cuando no imposible; y que en cuanto á lo segundo, sería pedir peras al olmo exigir al señor Bretón lo que ni aun á los más grandes maestros ha sido dable conseguir al escribir su segunda obra, por importante que ésta fuera.

De aquí que tengan natural explicación las vacilaciones que en él se observan, y que su musa, ora se inspire en los hermosos ejemplos del inmortal autor del *Don*

Juan y le dicte más de un trozo musical de innegable belleza y de sabor arcáico; ora le haga imitar, si bien parcamente, la manera y los procedimientos del más ilustre entre los compositores que hoy dominan en la vecina Francia; ora le impela á seguir, sin ser wagnerista, las huellas del maestro de Bayreuth en uno de los importantes pasajes de la ópera, escribiendo páginas de verdadero valer, y adoptar el *leitmotive*, como medio de caracterizar los principales personajes, haciendo que aparezca, ya en su integridad, ya en alguno de sus fragmentos, en toda ocasión en que éstos andan por la escena, y ora, en fin, que, en contraposición á la claridad de que hace gala en contadas ocasiones, le mueva á mostrarse en las más de ellas fervoroso partidario del modernismo (y permítaseme la palabra), cuya bandera lleva hoy la más flamante escuela musical, y á trueque de mostrar originalidad siempre y en todo momento, y desapego á los preceptos escolares de la ciencia armónica, que sabe al dedillo hacer tabla rasa de ellos cuando cree convenirle, empleando acordes que aquélla seguramente pondría en su *Index*, y variar de tonalidad á cada momento y de manera harto extraña en ocasiones, dando por resultado una vaguedad é indecisión que inquieta el ánimo del oyente y le hace desear un reposo que no siempre alcanza.

Pero si esto es así, y si, á mayor abundamiento, el entusiasmo de que indudablemente se posee el Sr. Bretón le lleva á olvidar aquel sabio consejo que se lee en el viejo púlpito de la iglesia de Mondragón: *Hable poco y bien*, dando á los trozos musicales de las situaciones que le enamoran mayores dimensiones de las que debiera, con perjuicio de su mérito y del efecto que debieran causar á haberse parado á tiempo, grato es reconocer en el maestro salmantino un gran talento dramático, cuyo ideal, ó mucho me equivoco, no es Wagner ni Boito, como ha querido suponerse, sino Verdi; conocimiento profundo de todos los resortes del difícil arte á que se ha dedicado, y una fe y un ardiente amor al mismo dignos

de todo encarecimiento. Y así, y sólo con esos elementos, pueden escribirse la leyenda con que comienza la partitura, el bellissimo coro de mujeres y la sentida balada de Witilda, en el acto primero; la poética invocación de Garín al comenzar el segundo, y la terrible y diabólica tempestad del tercero, trozos musicales de verdadero valer, y cabe persistir en cultivar una rama del arte en la cual, en nuestra patria, el provecho que se adquiriera ha de estar á larga distancia de la honra y del nombre que se alcancen.

Y viniendo ahora á la interpretación de *Garín*, justo es decir que los honores de ella han sido para la Sra. Tezzini, que ha cantado y representado el papel de Witilda con verdadera pasión y entusiasmo, haciéndose merecedora de todos los elogios y aplausos que se le han prodigado. Muchos de ellos se tributaron también al tenor De Marchi, digno asimismo de encomio, por más que no estuviera á la misma altura que aquélla al interpretar el ermitaño de Montserrat, no gozando de iguales favores los encargados de los papeles de Teudo y el Conde de Barcelona. Por lo que, guardando sobre ellos un honesto silencio, y después de consignar la manera discreta con que la Srta. Giudice (Aldo) salva lo poco airoso del personaje que representa, terminaré este capítulo enviando un caluroso aplauso al cuerpo de coros y á la orquesta por lo magistralmente que han cumplido su nada fácil cometido; aplauso que no cabe extender ni á los pintores escenógrafos, que seguramente no colocarán á la cabeza de sus méritos artísticos las decoraciones que han pintado para *Garín*, ni á la empresa, por la modestia de que ha hecho gala al poner dicha ópera en escena.

Tal es cuanto, como dice la gente de toga, se me ofrece y parece decir á los lectores de *La Ilustración* sobre la ópera *Garín*. Con ella su autor ha dado un paso avanzadísimo en la difícil y espinosa carrera á que ha consagrado largas vigiliass, y sólo es de lamentar que, basada su labor en libro tan endeble como censurable, el juicio

que en definitiva pueda formarse es que el Sr. Bretón ha hecho una hermosa estatua, aun dados los lunares que amenguan su belleza, pero basada en un pedestal de cieno.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Noviembre 1892.)

CXXX

I PAGLIACCI

(ópera de Leoncavallo)

Tentado estaba de imitar á la vieja de un conocidísimo cuento, y cantar las alabanzas de todo lo ocurrido en el Teatro Real desde que se publicó mi anterior revista hasta el suceso que motiva ésta, ante el temor, fundado en larga y triste experiencia, de que lo que por punto general viniere, haga bueno lo que, por benévolamente que se mire, difícil es que pueda ser tenido por tal. Que sólo así tendría explicación la indulgencia que se tuviere para juzgar á más de un artista que ha pasado por aquel escenario como figura de cuadro disolvente, y admitir, no como buenas, sino como medianas siquiera, las representaciones que allí se han dado del *Tannhäuser*, del *Otello*, de *Mefistófeles*, de *Aida*, de *Rigoletto* y de *Norma*, á la cual los druidas del siglo XIX, que la tomaron por su cuenta, trataron de peor manera aún que el propio Oroveso y Compañía lo hicieran en sus tiempos.

Y cuando se recuerda el modo y manera como en aquel coliseo se han interpretado esas y otras de las mejores obras del arte lírico-dramático, por artistas de tanta valía como la Alboni, la Persiani, la Patti, la Penco, la Nilsson; por hombres de la talla de Mario, Tamberlick, Gayerre, Ronconi, Varessi, Formes, Vialetti, Selva, y tantos otros que mi memoria no recuerda en este instante, y se desciende luego á contemplar la gran mayoría de

los que ahora, y de algún tiempo atrás, les han sucedido, y cómo tratan lo que en boca de aquéllos arrebatada y entusiasmaba al público madrileño, la comparación que resulta nada tiene de halagüeña, y aun á riesgo de que la moderna generación explique los desencantos y las quejas de los que tuvimos la fortuna de oírlos, creyendo que,

Cómo á nuestro parecer,
Cualquiera tiempo pasado
Fué mejor;

hay que dolerse de lo que acontece, y admirar la fe y la paciencia evangélica de los que aún van allí atraídos por su amor al arte, bien que no sean los más, así como la mayor ó menor resignación con que sufren las flaquezas de aquellos prójimos, á los cuales se ven condenados á oír, á menos de renunciar por entero á sus gustos y aficiones.

Parecida impresión, casi, á la que causaron las óperas dichas, han dejado, en mi ánimo al menos, *Los Hugonotes*, puestos en escena en vísperas de la nueva obra, objeto primordial de este artículo, dado lo deficiente de su interpretación por parte de los principales artistas encargados de ellos, y eso que, ó mucho me equivoco, la aparición en los carteles de la hermosa ópera meyerbeeriana respondía al deseo de querer compensar con ésta los desaguisados musicales que la habían precedido. Pero si tan laudables intentos hubo, preciso es decir que la fuerza de las cosas hizo que fueran, como tantos otros, á contribuir al adoquinado de las mansiones de Pedro Botero, dado el destino que se dice tienen cuando no pasan á ser realidades. La Sra. Litvine, que con la dicha obra se presentaba por vez primera en el regio coliseo, venía precedida de una reputación que hacía esperar consiguiese harto mejor acogida que la que en realidad ha tenido. Discípula en sus tiempos de Mme. Viardot y de Maurel, decíase de ella, que tanto y tan bien había sabi-

do aprovechar las lecciones que ambos la dieran, que su carrera artística estaba señalada con no pocos triunfos alcanzados en los teatros de París, Italia y Bélgica, hasta conseguir sacar de sus casillas á los pacíficos bruselenses con la acertada manera como había sabido interpretar, si mi memoria no me es infiel, *Los Nibelungen*, de Wagner; y del tenor Marconi creíase, con fundamento, que harto más satisfecho y contento ahora que pudo y debió estarlo la vez pasada que entre nosotros estuvo, al ver mejor apreciado su talento artístico, pondría todo su conato en salir airoso, siempre y en todo momento, en el interesante papel que estaba llamado á interpretar; pero la imparcialidad exige decir que no fué así, aunque en bien diferente medida. La artista rusa, como el estudiante á quien dieron calabazas sus maestros, no gustó gran cosa á los señores, como benévola decía á aquél el bedel encargado de notificarle la sentencia; y á ser francos, forzoso será decir que no faltó del todo razón para que así aconteciese. Fuese por cansancio, porque la Sra. Litvine no se encuentre ya en el apogeo de sus facultades artísticas, ó porque éstas no hayan estado nunca á la altura de las alabanzas que se la han prodigado, es lo cierto que, ni como cantante ni como actriz, estuvo en la ópera á que vengo haciendo referencia á la altura de otras muchas artistas que antes de ella habían representado allí el difícil papel de Valentina; y en cuanto al tenor Marconi, excepción hecha del *racconto* del primer acto y del duo final, en los que alcanzó espontáneos aplausos, en todo lo demás no se esforzó gran cosa, ni consiguió, por ende, traspasar los límites de una modesta medianía.

Pero no hay bien ni mal que cien años dure, y en el regio coliseo se ha abierto un paréntesis, que de temer es no dure mucho, en la más ó menos triste interpretación de las obras musicales, con los *Pagliacci*, drama del cual hora es ya de que hable, una vez hecha la liquidación de lo pasado.

Hablando de esa obra, con que, como es sabido, Leoncavallo ha hecho su presentación oficial como compositor lírico-dramático en el mundo músico, me decía, no há muchos días, un entendido maestro, antiguo pensionado en Roma, que allá por los tiempos en que él residía en Milán comenzó la lucha, que no tiene aún trazas de concluir, entre la poderosa casa editorial de Ricordi, y Sonzogno, que comenzaba á echar los cimientos de su fortuna. Aquél, en su omnipotencia, trataba á compositores y cantantes con cierta tiranía, y no queriendo, al propio tiempo, arriesgar en lo más mínimo sus intereses, tan sólo extendía su brazo protector, y eso con su cuenta y razón, cuando estaba bien seguro de que el agraciado habría de compensarle con usura los favores que le otorgara. Sonzogno, por camino diametralmente opuesto, pero más propio de estos tiempos del *reclamo* y del anuncio, dedicóse desde luego, y con un desinterés más aparente que real, á favorecer á aquéllos con espléndida mano, á elogiarlos y ensalzarlos, ya en el *Secolo*, ya en la *Musica popolare*, ya en el *Teatro Illustrato*, ya, en fin, en otros periódicos que, si no suyos como aquéllos, tenía á su devoción, creándose de este modo una cohorte de artistas, que al paso que coadyuvaban á su doble negocio de editor y empresario, sacaban no poco provecho para sí propios.

A este sistema, en el que piadosamente ha de suponerse que entre como elemento, en mayor ó menor dosis, el amor al arte, obedeció el concurso, gracias al cual se dió á conocer Mascagni con su *Cavalleria rusticana*, y al mismo ha respondido, á no dudar, la protección otorgada al autor de los *Pagliacci*, y no poco del ruido que este drama musical ha metido, no sólo en Italia, sino entre los sesudos vieneses, dado lo que claramente se deduce de las biografías que de Leoncavallo se han escrito, y de los artículos ditirámicos que de su obra han publicado varias revistas y periódicos extranjeros.

Por ellos se sabe que el maestro calabrés, después de

estudiar, no sólo en el Conservatorio de Nápoles, sino con varios maestros, el piano y la composición, no bien cumplida la edad de diez y siete años, y al propio tiempo que asistía á las lecciones de literatura que en Bolonia daba Carducci, quiso probar sus fuerzas como compositor dramático, escribiendo una ópera con el título de *Tomas Chatterton*, la cual entregó á un empresario de tan poco fuste como escasa conciencia, quien no sólo no la puso en escena, como estaba convenido, sino que por modos y medios que los biógrafos no indican, y yo no tengo para qué aventurarme en suponer, hizo que su autor, por añadidura, perdiese no poco dinero. No es de extrañar que, desengañado y aburrido por ello, Leoncavallo, sin perder del todo sus ideales, abandonase por el pronto la carrera que con tan adversa fortuna había emprendido, y buscara en los viajes distracción á su ánimo, al par que la manera de completar su educación artística; y en las lecciones de canto que daba, medios para atender á su subsistencia y restañar las heridas que en su no muy repleta bolsa le habían inferido.

Recorrió, pues, el resto de Italia, el Egipto, Inglaterra, Alemania y Francia, haciendo larga parada en su capital, donde, entre otras ocupaciones artísticas, ocupóse en ensayar al piano á Maurel las óperas nuevas que éste tenía que cantar, hasta que dicho artista, apreciando el valor de su modesto maestro *al cembalo*, le aconsejó volviese á Italia y resueltamente abrazara de nuevo la carrera que, á su juicio, en mal hora había dejado. Leoncavallo siguió el consejo, y pertrechado de recomendaciones para Ricordi, marchó á Milán y presentóse á aquél, mostrándole de paso el plan de una trilogía intitulada *Crepusculum*, cuyas tres partes, de la primera de las cuales tenía escrito el libro, llevaban, respectivamente, los títulos de *Los Médicis*, *Savonarola* y *César Borgia*.

Ricordi, fuese porque la idea le pareciera bien ó por la presión de lo que un culto llamaría letras comenda-

ticias, le encargó desde luego que escribiera la música de *Los Médicis*, trabajo á que desde luego se consagró Leoncavallo, y dió por terminado á los catorce meses; pero ni al entregarlo dió el editor la menor señal de aprovecharse de él, ni cuantas insinuaciones se le hicieran después, durante tres años, que á aquél debieron parecer siglos, dieron resultado alguno. Desesperanzado entonces el maestro, acudió á Sonzogno; le hizo oír algunos trozos de la *nonnata* partitura, é *in continenti* quedó convenido entre ambos que aquél compusiera una ópera en un acto, la cual terminada, se puso en escena en el teatro Dal Verme, del mismo Milán, en la primavera última, alcanzando tan ruidoso éxito, que un periódico de la localidad no vaciló en afirmar que la aparición de los *Pagliacci* era *il più grande successo ultimamente conseguito dall'arte musica italiana*, logrando su autor, de un golpe, alcanzar un puesto honroso *nell Walhalla lirico*.

Qué haya de verdad en esto, vamos á verlo ahora, no estando de más que, como advertencia preliminar, diga desde luego, á los que no lo sepan, que nunca pecará de sobrado previsor aquél que de los elogios y de los entusiasmos de los italianos por las obras de sus compatriotas haga una resta mayor aún que la que respecto al amor y la amistad aconseja un prudentísimo y práctico refrán de nuestra tierra.

A ser justos, no cabe, sin embargo, aconsejar ni hacer semejante operación aritmética por lo que al libro atañe. Cierto es que por más que Leoncavallo haya protestado contra los que en su misma patria han puesto en tela de juicio la originalidad del argumento, ésta es muy relativa, sobre todo para los que conocen y cuentan entre las joyas más preciadas de nuestra literatura en el presente siglo, *El Drama nuevo*, del insigne Tamayo, de cuyo pensamiento es copia, con las variantes que al caso convengan; pero aun así, la obra del literato napolitano es un modelo por su concisión, sobriedad y energía; por lo ar-

monioso y sentido de sus versos; por lo bien buscadas y mejor halladas situaciones musicales en que abunda, y por la atinada manera, en fin, con que el autor ha sabido condensar en brevísimo espacio de tiempo, sin episodios que atenúen el interés, y sin atropellamientos tampoco, un drama de un realismo aterrador, cuya acción corre natural y rápidamente hasta la tremenda catástrofe con que termina.

Para aquéllos que hayan leído el bien escrito folleto que sobre dicho drama se ha publicado, ó hubiesen visto la ópera, sería tarea inútil y ociosa relatarles su argumento; para quienes éste sea desconocido, pocas palabras bastarán para ponerles al tanto de él, basado en los rabiosos celos que un payaso concibe de su mujer, y en la cruenta venganza que por ello toma. Enamorado Canio de Nedda, á quien recogió huérfana y medio muerta de hambre en un camino, y dió su nombre y su mano, la sorprende en criminal coloquio con un campesino, no bien llegado al pueblo donde con su compañía va á dar una representación, merced á la odiosa delación de uno de los histriones que le acompañan. En vano quiere atrapar al ladrón de su honra, que más ligero de pies se le escapa, puede decirse, de entre las manos; y en vano también trata de arrancar su nombre de los labios de la infiel esposa, poniendo punto á la lucha, que á causa de esto se entabla entre ambos, la inmediata llegada del pueblo á ver la comedia. Por fatal coincidencia, ésta tiene no pocos puntos de contacto con la triste realidad de que el payaso es víctima; y cuando Nedda, que de telón adentro de la barraca es Colombina, se despide de Arlequín, con las mismas palabras que lo hizo del campesino Silvio, entra Canio; al oirlas, renuévanse sus furores, olvídase de la farsa que tenía que representar, y á la cual en vano procura atraerle Nedda; recrimina duramente á ésta, y en una violentísima escena, que conmueve al pueblo hasta hacerle sospechar que hay allí algo más que comedia, trata nuevamente de saber el nombre de su rival, y

ciego de furor por no conseguirlo, hunde un cuchillo en el pecho de su mujer, seguro de que ésta, en las convulsiones de la agonía, ha de pronunciarlo. Así sucede, y al acudir Silvio (que estaba entre el pueblo) al socorro de su desgraciada amante, recibe también la muerte de manos de Canio, que inmóvil y aterrado á la vista de los dos cadáveres, arroja lejos de sí el puñal, instrumento de su venganza, mientras el Yago de aquel sangriento drama, que no es otro que el bufón, al cual Nedda había desdeñado y fustigado, satisfecho de su obra, dice con un cinismo que hiela: *La comedia e finita*, cayendo al punto el telón.

Corría, como moneda corriente antes, el conocido axioma de que lo que no era bueno para ser recitado servía para cantarse, justificando este erróneo aserto el sinnúmero de óperas, aun de maestros célebres, cuyos *librettos* muchos de ellos eran lastimosos engendros literarios, sin interés y con una versificación tan pedestre, que, dicho se está, no podían ponerse como dechado, ni mucho menos. Cambiaron los tiempos, y con ellos vino la sacramental frase de que la música debía ser poderoso auxiliar de la letra, que reforzase su sentido y realzara las bellezas literarias de que se supuso había de estar esmaltada; y más tarde, los que quisieron realizar el ideal artístico de una antigua teoría genuinamente española, demandaron una compenetración tal entre la poesía y la música, que parecieran ambas alentadas por una misma inspiración, y nacidas la una al calor de la otra.

Ningún camino más fácil para que esto sucediera que el que uno mismo fuese el genio que ideara y escribiese el drama y su música; pero la suma de inspiración, de estro poético, de talento y de saber que para ello son necesarios, es don otorgado á bien pocos; y por eso, aparte de Wagner, que es una figura excepcional en la historia del arte, los demás que tal empresa han acometido, han hecho ver que sus esfuerzos no estaban ciertamente á la altura de sus ilusiones y de sus deseos. Así ha pasado con

Boito, y lo propio ha sucedido con Leoncavallo, demostrando uno y otro que el poeta estaba en ellos cien codos más alto que el músico.

Porque, á la verdad, y concretándome al último de dichos maestros, oída y leída la partitura de los *Pagliacci*, claramente se ve que, salvo en contados momentos, no la vivifica el profundo sentimiento dramático que anima el libro; la poesía de su música es hartamente menos inspirada y correcta que la de los versos; la originalidad de muchas de las ideas musicales, la mayor parte agradables, es bien discutible, siendo, por consiguiente, la inspiración *rara avis*, y el todo no contribuye gran cosa á aumentar la profunda impresión que el drama causa.

Y es que Leoncavallo, como todos los que hacen sus primeras armas en la difícil carrera que ha emprendido, ha sido un imitador, más ó menos afortunado, de los modelos objeto de su especial predilección y estudio, y sólo en contados momentos ha podido ó sabido desligarse, y eso, hasta cierto punto, de ellos, y mostrar aún más que su personalidad, las tendencias de su musa y el derrotero que debe seguir para alcanzar renombre. Alentado por la gloria que adquiriera Mascagni con su *Cavalleria rusticana*; enamorado, tal vez, del rumbo que ésta imprimió á la novísima escuela que en su patria comienza, y de que hasta ahora es el más afortunado ejemplo, esa ópera ha sido la que más presente ha tenido al elaborar la suya, sin que por eso deje de sentirse allí la influencia, ya de Massenet, ya de Boito, ya de Gounod, ya de Tosti, el fecundo autor de las romanzas, ya del mismo Verdi, último eslabón de la cadena de los grandes maestros de la escuela italiana.

De aquí que la primera impresión que, en su conjunto, produzcan los *Pagliacci*, sea la de dejar el ánimo un sí es no es en suspenso, sin saber si lo que se oye, y seguramente no puede rechazarse por malo, es tan sólo agradable, ó algo más, contribuyendo también, y no poco, á esto, ya lo corto de las frases musicales, que, lejos de

desarrollarse, se ven bruscamente interrumpidas y sustituidas por otras de no mayores dimensiones; ya el abuso de modulaciones y de enarmonías, poco escolásticas y menos razonadas las más de ellas; ya, en fin, el modo y manera con que, en su mayoría, está instrumentada la obra, y que seguramente no es de hombre encanecido en ese servicio.

Pero si éste es el efecto que causa, por punto general, la obra en cuestión, la imparcialidad exige que se diga, y las salvedades antes apuntadas ya lo indican, que hay en ella honrosas excepciones, y la primera está en el comienzo mismo. No recuerdo quién ha dicho ó escrito que Leoncavallo no ha querido ser menos que Mascagni, y así como éste, antes de alzarse *il sipario*, como dicen los italianos, hizo cantar á Turiddu su *siciliana*, él ha hecho salir de telón para afuera uno de los personajes, el verdaderamente odioso de su drama, no para explicar al público el argumento, como lo hicieron Poliziano en su *Orfeo*, y el Tasso en la *Aminta*, ni para prevenirle que todo lo que va á presenejar es pura mentira, sino para hacer notar el concepto general de la obra y el objeto que guió á su autor al escribirla; trozo musical enérgico, altamente dramático y sentido, y al cual precede un breve prelude, en el que se apuntan el doloroso canto de Canio al verse engañado por Nedda, y otro de ésta de bastante menos valer que aquél.

Ni el ruidoso coro de introducción, ni la entrada de los payasos, salvo las vigorosas y dramáticas frases de Canio á los campesinos, que comienzan:

*Un tal gioco, credetemi,
E meglio non giocarlo...*

ni el coro de las campanas, de sabor campestre, pero de escasa novedad, ni la trivial canción de Nedda, llaman grandemente la atención del espectador, á quien si interesa algo el duo entre aquélla y Tonio, vuelve pronto á

su anterior y tranquila pasividad con el coloquio de Silvio y su criminal amante, nada corto, por más señas, pero, en cambio, falto de la vida y de la expresión que en parecido momento era de esperar en aquella enamorada pareja.

No sucede lo propio con la escena que luego sigue, y es, en mi sentir, la más culminante, de más valer y la más inspirada de toda la ópera: el sentido lamento de Canio, cuyo corazón se desgarrar al ver desvanecidas sus más caras ilusiones, y que es una triste realidad lo que momentos después ha de verse obligado á representar, con la risa en los labios, en la farsa que tiene anunciada al público. Impregnado de dolor, bien puede decirse de él, con un crítico italiano, que si, como se expresa Tonio en el prólogo, Leoncavallo escribió con verdaderas lágrimas su obra, con ellas está trazado el *Ridi Pagliaccio*, con que el acto termina, dejando honda impresión en el espectador.

No cabe parar mientes en el coro con que principia el acto segundo, ni brillan por su originalidad, bien que se oigan con agrado, el *minuetto* y la gavota siguientes, y de las que es paréntesis la serenata de Arlequín, con todo el sabor de una canción napolitana, que interpretada con más fortuna en otros teatros que aquí, no ha pasado en ellos inadvertida, ó punto menos, como entre nosotros ha sucedido, no comenzando el interés dramático y musical hasta el momento en que Canio grita:

Non, Pagliaccio non son...

Desde entonces la música se eleva á mayor altura, si bien no alcance el nivel del poema; hay en ella acentos enérgicos; y á fin de no quitar interés á la acción que rápidamente corre á su fatal desenlace, y siguiendo, como alguien asegura, la máxima que proclama la nueva escuela italiana, con Mascagni á la cabeza, *musica concisa per delle parole concise*, se nota una sobriedad tal vez

excesiva, salvo en el momento final, donde seguramente produce en el ánimo del espectador el efecto que con ella se propuso el autor.

Dije al principio que la representación de los *Pagliacci* había sido un afortunado paréntesis en la triste historia de la presente campaña del Teatro Real, y me complazco ahora en repetirlo. La Sra. Tetrizzini ha interpretado con *amore* el papel de Nedda; el tenor De Marchi y el Sr. Menotti han merecido justísimos aplausos, sobre todo el primero en el final del primer acto, y el segundo en el prólogo, que dijeron de modo irreprochable; y los demás artistas que en la novísima ópera han tomado parte cumplieron como buenos, cada uno en la medida de sus fuerzas.

Y pidiendo al lector me perdone si le he entretenido más tiempo del que quisiera (dado que haya tenido la paciencia de leer de cabo á rabo este largo artículo), no me queda más que decirle que, en suma, á mi juicio, los *Pagliacci*, más que una afortunada realidad, son una lisonjera esperanza de que su autor, andando el tiempo, podrá contribuir con fortuna á sacar al arte lírico-dramático italiano de la postración en que hoy le tiene la falanje de maestros que pulula en la patria de Rossini y Bellini.

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Diciembre 1892.)

CXXXI

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1893)

Paréceme que era ayer cuando en el saloncillo del Conservatorio inauguraba sus memorables sesiones la Sociedad de Cuartetos, interpretando de magistral manera las más celebradas obras de la música clásica *di camera* el insigne Monasterio, á quien la gloria alcanzada en el extranjero no había entibiado el amor á su hogar y á su patria, y á ellos retornaba con el nobilísimo propósito de difundir los profundos conocimientos que había adquirido en el Conservatorio de Bruselas, y consolidado con una provechosa práctica, y el trato y el ejemplo de los artistas que por entonces gozaban de más fama en el mundo músico: Pérez, tan modesto como estudioso; el concienzudo y correcto Lestán; Castellano, con su larga melena y sus aires de romántico, y Guelbenzu, el artista clásico y elegante por excelencia.

Y asimismo créome ver, como haciendo coro á aquella tan corta como escogida falanje artística, al respetable Eslava, rodeado de sus discípulos más predilectos, á los cuales sé complacía en señalar una por una las bellezas de aquella música; y cercanos á aquel grupo, para no perder nada del texto ni de los comentarios del gran didáctico, al entendido y virtuoso Maestro de capilla de las Descalzas Reales, D. Nicomedes Fraile; al compositor y pianista Sánchez Allú; al predilecto discípulo de Fetis, Asís Gil; á Inzenga, activo é inteligente coleccio-

nador de nuestros cantos populares; á Aguado, tan solícito siempre en la busca de libros y curiosidades musicales, y á tantos otros cuya enumeración sería larga, entre los que se contaba en primera línea el bondadoso Don Basilio Montoya, tutor de Monasterio, que contemplaba enorgullecido los triunfos de su pupilo, viendo en ellos la más preciada recompensa de cuantos afanes y desvelos se había tomado por su educación artística, con la solicitud de un padre cariñoso.

Contábanse también allí, próximos á los afortunados intérpretes de tan hermosa música, y como formando una especie de Jurado, el popular compositor Barbieri, que ya por entonces comenzaba á formar su sin par y rica biblioteca de libros antiguos de música y de danza; Castro Serrano, quien, poco tiempo después, estampaba las impresiones que allí recibiera en su precioso opúsculo *Los Cuartetos del Conservatorio*; el reputado y erudito maestro Vázquez; Arnao, el poeta cristiano; mi inolvidable amigo Alonso Sanjurjo, cuyo talento y erudición corrían parejas con la bondad de su alma; Morphí, que principiaba sus estudios sobre los tratadistas españoles de vihuela, y Luis Navarro, tan amante de la música como discreto apreciador de ella. Y no lejos de ellos, Sofía Vela, Marcial del Adalid, Adolfo Quesada, Ferraz, maestros en el divino arte más que aficionados á él; y en el número de éstos, y como asiduos asistentes, el general Ibarra y Aureliano Beruete, entusiastas decididos desde entonces de las fecundas tareas de la Sociedad de Cuartetos, á cuyas sesiones jamás han faltado, y los Príncipes de Volkonsky, ministros á la sazón de Rusia en España, y el secretario de aquella Legación, Koloschin; el explorador de Nínive, M. Layard, representante de Inglaterra, y su esposa; Ittersun, que ejercía el mismo oficio en nuestra patria en nombre de Holanda, y gran número de diplomáticos extranjeros de segunda fila.

Treinta años han pasado desde aquellos tiempos; la

muerte ha ejercido su triste oficio en la mayoría de los que entonces formaban aquella escasa hueste artística; no pocos también, y de los más queridos entre los que acabo de nombrar, han desaparecido para siempre; y el desmantelado saloncillo, que por todo ajuar tenía una tarima donde los artistas se colocaban; los retratos de la Lema, mujer del inolvidable Ventura de la Vega, con el traje de la *Lucia di Lammermoor*, que diz cantaba á maravilla, y el de Rubini, hecho un Edgardo, de la misma ópera, con unas patillas de chuleta que seguramente no soñó Walter Scott, y unas modestísimas sillas, en que, mal que bien, se acomodaba la gente, como en familia, se ha visto abandonado por no ser bastante á contener el numeroso público atraído por la fama de las sesiones musicales que allí se celebraban.

Una nueva generación, puede decirse, ha sucedido, figurando en ella, y en primera línea, una egregia dama, la Infanta Isabel, entusiasta del divino arte, gran conocedora de él, y ángel tutelar de los artistas desvalidos; Guelbenzu, Rafael Pérez y Castellano han sido reemplazados por Tragó, Manuel Pérez y Mirecki; el amplio y abigarrado Salón Romero es, de algún tiempo acá, el cenáculo donde celebran sus fiestas los amantes del arte; y al estrecho, y entonces bien entendido, rigorismo, que sólo concedía el *pase* para figurar en los programas á reducido número de autores, ha sustituido, una vez arraigados el gusto y la afición al género que cultiva la Sociedad de Cuartetos, un espíritu más amplio, que ha dado á conocer nombres y obras de más moderna data, sin dejar de dar por eso la merecida y debida preferencia á los que pudiéramos llamar Santos Padres de la música clásica.

Ese criterio ha hecho que, de algún tiempo á esta parte, y como formando cortejo á las obras maestras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert y Weber, hayan figurado composiciones de Brahms, de Raff, de Svendsen, de Grieg, de Saint-Saens, de Godard

y de nuestros compatriotas Arriaga y Bretón, pudiendo el curioso, al par que deleitarse con las bellezas que unas y otras encierran, estudiar por sí propio las diferentes fases por que ha pasado la música llamada *di camera*, y apreciar el estado en que hoy se encuentra.

En las sesiones celebradas este año, á cuya breve, aunque tardía, reseña va encaminado este artículo, Haydn no ha aportado al contingente musical que las ha constituido más que una sola obra: el Cuarteto en *sol* (ob. 65). Los ardientes partidarios del modernismo, los que ven el colmo de lo sublime en las frases oscuras, giros revesados y en lo rebuscado de los conceptos, tal vez lo hayan oído tan sólo con cierta compasiva indulgencia, ó con el interés relativo que despierta un recuerdo histórico de sobra conocido; pero los verdaderos amantes de lo bello no habrán podido menos de admirar la sublime sencillez, la inspiración de aquella hermosa música y el arte magistral con que está escrita la obra, que justifica la frase de Mozart: «Nadie tiene la gracia que Haydn cuando quiere ser festivo, y nadie tampoco sus lágrimas cuando está dominado por la emoción. Haydn es el único que tiene el secreto de hacerme sonreír y de impresionarme profundamente.»

Con mayor razón pudieran aplicarse esas palabras á su mismo autor, genio inmenso, como escribía Blaze de Bury, nutrido de Hændel y de Bach, cuyas melodías tienen por tema las pasiones y sus diferentes fases. De él, ó sea de Mozart, la falanje artística que Monasterio acaudilla no ha interpretado sino el Cuarteto en *do* (ob. 465). Conocido y apreciado en todo su gran valer por los amantes del arte, no necesita nuevos encarecimientos, tanto más que, de hacerlos, forzosamente habría de repetir lo ya dicho en anteriores revistas de *La Ilustración* sobre la hermosa obra de aquel grande hombre, á quien un entusiasta admirador suyo definía diciendo que era una gloria colocada sobre todas las demás, en un éter puro, en una claridad serena y apacible; un sér que no

era del dominio del tiempo ni de la crítica, sino objeto de culto y admiración eterna, como las verdades que nos vienen de lo alto.

Y esa misma razón hace que sólo de pasada indique las obras musicales que en los programas han figurado de Beethoven, Mendelssohn, Schubert y Schumann, por no hablar más que de los dioses mayores. No recuerdo quién ha dicho que la música refleja el estado de las almas á la manera que la literatura lo hace del de los espíritus. Tal verdad en nadie, quizá, pudiera tener mejor comprobación que en Beethoven, cuyas obras, monumentos de imperecedera gloria, revelan bien á las claras las inquietudes, los contados momentos de serena calma y los tormentos, en fin, que angustiaron la vida de aquel inmenso genio del arte. Y si bien las que este año ha hecho oír la Sociedad de Cuartetos pertenecen á la época en que aún estaban por venir los dolores y las penas que tanto amargaron su existencia, ya en la *Gran Sonata appassionata*, para piano (ob. 57), se revela de modo maravilloso la grandeza de aquella alma de fuego que se encerraba en su pecho. En las demás, ó sea en el Trío en *sol* (ob. 9), el Cuarteto en *re* (ob. 18) y la Sonata en *do* (ob. 30), para violín y piano, en medio de su incomparable belleza, no se destaca aún por entero su personalidad, y nótase la influencia que sobre él ejercían Haydn, y sobre todo Mozart, en quien admiraba, según observa el ya citado Blaze de Bury, la vigorosa magnificencia de la armonía y el arte grandioso con que interpretaba las pasiones que agitaban su alma, el cual Beethoven desarrolló de modo tan maravilloso, que en sus manos la música instrumental, al decir de Hoffman, se hizo la más romántica de todas las artes.

De Mendelssohn se han oído los Cuartetos en *fa menor* (ob. 2) y *mi bemol* (ob. 12), y el Quinteto en *si bemol* (ob. 87); de Schumann, el Cuarteto en *la menor* (ob. 41) y el Quinteto en *mi bemol* (ob. 44), y de Schubert, el gran Quinteto en *la*, cuyo tema es su conocido

Lied, die Torelle (la Trucha) (ob. 114). No se puede hablar de la música moderna, dice Lenz, hablando de Mendelssohn, sin pronunciar su nombre, y llegar, al hacerlo, á las austeras figuras de Hændel y de Bach, cuya religión fué transmitida á aquél por Zelter. Esta observación acerca del hombre á quien se ha llamado el Lessing de la música en Alemania, la confirma uno de sus biógrafos al asentar que en la mayoría de las composiciones que escribió se nota desde luego la influencia de dos corrientes contrarias, pues al paso que por el tiempo en que vivió, y por lo que hoy se llamaría su idiosincrasia, Mendelssohn pertenecía á la escuela romántica, de que Weber era el más afortunado paladín, su educación musical y sus convicciones artísticas le hacían ser tan austero discípulo de la escuela creada por el segundo de los grandes maestros antes nombrados, que en más de un caso ahogó con las fórmulas escolásticas las ideas que bullían en su mente, aun á trueque de aparecer menos inspirado que en realidad lo era. Y sabido es que de este estrecho rigorismo que le dominaba sacó partido Marx, al pagar con negra ingratitud los favores que de él había recibido, cuando de modo artero, y so color de alabarle, estampaba en uno de los más acreditados periódicos de Alemania las siguientes palabras: «Por un contraste bien marcado, el talento tiene la especialidad, harto feliz, de arreglar, pulir; perfeccionar, embellecer y hacer más agradables aún las obras del genio;» lo cual, en plata, equivalía á decir que Mendelssohn, con todo su arte, no era, en suma, sino un imitador afortunado de genios de más valía y harto más inspirados que él.

Bien diferentes, en verdad, eran los gérmenes de la inspiración de Schumann que en el ilustre compositor que acabo de mencionar. Al paso que la música de éste respira, como observan Lenz y Barbedette y confirman otros escritores que la han analizado, la felicidad de una vida serena, tranquila, impregnada de un sentimentalismo, expresión íntima y poética de las dichas del hogar

doméstico, en las obras del incomparable autor de los *Lieder* se traslucen las amarguras de su corazón, dominado por una pasión tan vehemente como noble, la felicidad y la dicha que por no largo tiempo gozó un espíritu soñador y un carácter taciturno y sombrío, elemento principalísimo de la cruel enfermedad que más tarde le llevó al sepulcro. Y por más que la lectura de algunos de los apuntes en que estampaba sus impresiones, y lo aseverado por alguno de sus biógrafos, supongan ese mismo carácter, aunque no tan acentuado, en Schubert, la verdad es que sus obras, por regla general, más bien revelan al hombre cuya vida está exenta de esos cuidados que laceran el alma, y encontraba el *summum* de la felicidad en aquellas tertulias íntimas, las *Schubertiades*, donde charlando, bebiendo cerveza ó entregado á los placeres de la música, pasaba largas horas en compañía de sus antiguos é íntimos amigos del *Stadconvit*: el pintor Schnorr, los escultores Daunhauser y Dietrich, y sus colegas en el arte Hüttenbrenner y Lachner; al compositor que, muy al contrario de Mendelssohn, quien decía á los jóvenes compositores: «nada haréis durable sino meditando en ello, volviéndolo á ver, y corrigiendo una y mil veces lo que de un golpe brotó de vuestra imaginación,» creaba, y creaba sin cesar, dominado, al decir de Wogl, por un estado de clarividencia y de sonambulismo que le valió el que un amigo y protector suyo le apellidara *Musikalischer Hellser*, ó como si dijéramos, vidente, en que daba rienda suelta á su exuberante imaginación, y luego, como padre desnaturalizado, entregaba sus hijos á todos los azares del abandono y del olvido á veces más completo, naciendo de ello las desmesuradas proporciones de varias de sus obras, y hasta la falta de trabazón y de lógica en las ideas que se ha creído ver en algunas de ellas.

Y pasando por alto (no porque no debiera hacerse de ellos especial mención, sino por la razón antes expuesta) los Tríos de Bramhs (ob. 101) y de Bretón, cuyo *scherzo* es, en mi sentir, el trozo de más valer y más saliente de

la obra, y haciendo gracia á mis lectores de la Sonata de Godard (ob. 104), para piano y *violoncello*, que no brilla ni por su clasicismo ni por su invención, réstame hablar á aquéllos de las dos obras que en las sesiones que voy relatando se han oído por vez primera: la Sonata en *mi bemol*, de Weber (ob. 47), para violín y piano, y el Trío en *fa* (ob. 18), de Saint-Saens, para piano, violín y *violoncello*.

Hablando de Weber, dice Oulibichieff que entre los herederos de Gluck y de Mozart, ninguno, sin duda alguna, se vió tan favorecido como él, puesto que, en su concepto, igualó al primero en la fuerza de la expresión y en el acento declamatorio, y asemejóse al segundo por el encanto de sus melodías y el extraordinario relieve que supo dar á los caracteres líricos; no faltando quien, encantado por la hermosura y el romanticismo de las obras del autor del *Freischütz*, y de su naturalismo maravilloso, ávido de supersticiones y leyendas, haya comparado aquéllas á los cuadros místicos de la escuela italiana, en cuya parte superior brilla una claridad serena y apacible, mientras en la inferior todo es noche y terror. Aceptando lo que en estas apreciaciones haya de verdad, añadiré que viene aún más como anillo al dedo, para dar una idea, siquiera sea somera, del conjunto de la sonata citada, la observación que hacía de las obras clásicas de Weber, años há, un ilustrado crítico de allende el Pirineo: «Haydn, Mozart y Beethoven viven en sus sinfonías y cuartetos, mientras que en las composiciones del mismo género que del autor de *Freischütz* se conocen, tan sólo campa en ellas su autor, vueltos siempre los ojos hacia el teatro, su verdadera tierra prometida.» Así parece verse en la dicha sonata, en la que, si bien es cierto que rebosa la inspiración y se nota que está impregnada del más puro romanticismo (pecado que nunca perdonaron á Weber ni los devotos intransigentes de Haydn, ni los fogosos partidarios del clasicismo hebraico de Mendelssohn), cualidades ambas que bastarían para

justificar su bondad y su belleza, destácase, dominando sobre ellas, un poderoso instinto dramático que la hace aún más interesante y hermosa.

No sin razón dice Hanslik, hablando de Saint-Saens, que, después de Berlioz, es éste el primer músico que no siendo alemán ha escrito música instrumental pura, creando en dicho género obras de valor y originales, que por su importancia han traspasado las fronteras del país en que nacieron. Bastaría para comprobar la verdad de este aserto el Trío que antes indiqué, considerado como la mejor composición en su género, una de las más tempranas é inspiradas de su autor, cuyo saber corre parejas con el don de asimilación de que está dotado, é hizo decir en una ocasión á Gounod, que si á Saint-Saens placiera, escribiría, y bien, á lo Rossini y á lo Verdi, lo mismo que á lo Schumann ó á lo Wagner; entendiéndose que tal don no lo consideraba el autor del *Fausto* como signo de debilidad ó falta de personalidad propia, sino en el sentido del conocimiento que dicho maestro tenía y tiene de los diferentes géneros y escuelas que en el vasto campo de la música han dominado en los pasados tiempos y dominan al presente. Y tan es así, que á la obra á que hago referencia puede aplicarse lo que el mismo Gounod estampaba en el mismo escrito que las que acabo de citar: «El medio más seguro de no copiar ni imitar ningún compositor es el de conocerlos todos á fondo;» pues bien se ve que, aunque influido al componerla por la música alemana, no se ha dejado dominar hasta el punto de amoldar á ella su inspiración y su saber, y, muy al contrario, ha querido darle una forma y un color que revelaran su propia personalidad. Y este deseo se muestra, ya en el motivo sincopado con que el primer tiempo se inicia y es su melodía dominante; ya en el dramático *andante*, de sabor algo oriental, al decir de un entendido maestro, en el que hay además una bella frase con que puede decirse termina; ya en el *scherzo*; ya en el *allegro* final, que comienza por dos sentidas notas,

que sucesivamente se oyen en el violín y repercute el *violoncello*.

Decir ahora á mis lectores el modo y manera como las obras dichas se han interpretado, sería punto menos que ocioso sabiendo qué manos las han hilado. El insigne Monasterio ha sido el mismo incomparable maestro en la dirección de ellas, y el mismo afortunado intérprete de siempre, pudiendo decirse de él lo que Schumann de Vieuxtemps: «Desde el primero hasta el último sonido que arranca al violín, os encierra dentro de un círculo mágico trazado alrededor vuestro, y del cual es inútil busquéis ni el principio ni el fin:» tal es el encanto que produce. Tragó, el habilísimo pianista, cuyo admirable y correcto mecanismo, bien lejano de aquella *voltige transcendente du piano* que con tanta razón ridiculizaba Lenz, admira y seduce al propio tiempo; Mirecki, el artista concienzudo y conocedor á fondo de la música que con tan buen sentido interpreta, mostrando Lestán y Pérez tan buen deseo como acierto al coadyuvar á la noble empresa á que todos ellos se dedicaban.

No es de extrañar, por tanto, que estas sesiones sean miradas por los inteligentes como las más verdaderamente artísticas, y que el Salón Romero se pueble de gente ávida de escuchar con verdadera religiosidad las hermosas obras que allí se oyen, á despecho de los que aún miran á la música clásica, y especialmente á la de cámara, por cosa baladí, ó por logogrifos punto menos que ininteligibles. Bien que, para los que esto crean y miren con indiferencia las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, la respuesta que pudiera dárselos no sería difícil, ni blanda, ni modesta tampoco, con sólo recordar, aun á riesgo de añadir una cita más á las hechas, las palabras que Berlioz pone en boca de uno de los interlocutores de su precioso libro *Les Soirées de l'orchestre*: «La especie de impopularidad de esas maravillosas composiciones (alude á los Cuartetos de Beethoven) es inevitable... y dudo que esto sea una desdicha. Quizá es necesario

que obras como esas no sean accesibles á la multitud. Hay talentos llenos de encantos, de brillo y de fuerza, destinados, si no al pueblo bajo, al *tercer estado* de las inteligencias. Los genios como el de Beethoven fueron creados por Dios tan sólo para los grandes corazones y los espíritus elevados.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Febrero 1893.)

CXXXII

LOS MAESTROS CANTORES DE NÜREMBERG

(ópera de Wagner)

Ha sido materia de largas disquisiciones entre los críticos musicales el hecho curioso de que Wagner, en los comienzos de la tercera y última fase de su vida artística, y cuando ya bullía en su mente el plan de la Trilogía, que se ha tenido por la realización más acabada de sus ideales y de sus teorías, tornara, con verdadera decisión, á la idea por él concebida (según unos, excitado por sus amigos, que le aconsejaban escribiera una obra más á los alcances del público, y según otros, dolido del terrible é injustificado desastre del *Tannhäuser*, en París), que acogió y abandonó después, más de una vez, y dejando de lado leyendas más ó menos fantásticas y maravillosas, pintase, como poeta y como músico, el hermoso cuadro de *Los Maestros cantores de Nuremberg*, tomando como asunto escenas de la vida real, que allá en el siglo XVI contribuyeron, y no poco, á dar animación y vida en su época más floreciente á aquella artística é interesante ciudad.

Si ha de creerse á Shuré, Wagner se propuso hacer en dicha comedia lírica el contraste cómico del torneo de los trovadores del *Tannhäuser*, asignando, además, á dicha obra un puesto análogo al que en la tragedia griega ocupaba el drama satírico, que, representado después, servía, sin atenuar las emociones producidas por aquélla, de transición entre el mundo ideal en que la misma se mo-

vía, y el real, el de la vida cotidiana, al que le era forzoso volver al espectador.

Dejando á un lado este último aserto del entusiasta escritor de *Le Drame musical*, libro que, como es sabido, es una de las más brillantes apologías del sistema y de la escuela wagnerianos, Soubiés y Malherbe no creen que anduviera acertado en lo primero. Para ellos, no es la palabra contraste la que debiera emplearse, sino las de idealización ó emancipación, toda vez que ésta es la idea que, en su sentir, resplandece en las dos obras; opinión que, á su vez, rechazan otros escritores, los cuales no encuentran que tal sea el fin de ambas, ni uno mismo el principio que las informa, según es ahora uso el decir.

Fúndase para ello en que el *Tannhäuser* representa la lucha del mundo pagano y el mundo cristiano, entre los sentidos y el alma formada y fortalecida por la religión del Crucificado, mientras que en *Los Maestros cantores* la pelea es entre dos escuelas que se disputan el dominio del arte, proclamando una la libertad de éste, al par que el más puro idealismo, mientras que la otra defiende con tesón los cánones y leyes por los cuales aquél viene rigiéndose, representados por las famosas *Leges Tabularæ*, que como arca santa guardaban los *Meistersingers* de la vieja Alemania.

Los mismos Soubiés y Malherbe, una vez corregida ó modificada la interpretación de Shuré, consideran la obra en cuestión como la respuesta más victoriosa que pudo dar su autor á cuantos hubieran creído, después de la aparición del *Tristán é Isolda*, que el terreno de la leyenda era el único en que podía espaciarse la musa wagneriana, ó dudaran que la comedia podía prestarse de igual modo que el drama lírico á la aplicación del sistema implantado por el que, no sin razón, ha colocado un escritor de allende el Pirineo entre los revolucionarios de la música. Y avanzando más por ese camino, Dinger ve en *Los Maestros cantores* el problema del arte en general, y el de la personalidad artística de Wagner en particu-

lar, tan unidos y compenetrados entre sí, que bien pudieran reducirse á una sola fórmula, á saber: el arte en su esfuerzo victorioso para romper con los viejos moldes y responder á las necesidades, á las tendencias y al espíritu de los nuevos tiempos, ó sea, en menos palabras, la victoria alcanzada por el arte moderno sobre el antiguo.

Por último, en esta serie de pesquisidores de las intenciones de Wagner al escribir su obra, no ha faltado quienes, como Jachino y Nicoletto, hayan llevado su empeño de sacar la quinta esencia de los pensamientos de aquél, hasta el punto de considerarla como la primera y más señalada muestra del cambio que el maestro experimentó en su manera de pensar y de sentir, abandonando la filosofía hegeliana, de que tan ardiente partidario se había mostrado, por la de Schopenhauer, viendo un delicioso precursor de éste en el zapatero Hans Sachs, cuando en la mañana de San Juan, solo, en su tienda, meditando sobre las causas que ocasionaron la zalagarda de la noche anterior, se entrega con tal motivo á profundas reflexiones.

Expuestas ya las más radicales teorías que se han sustentado acerca del origen de la comedia lírica, verdadero paréntesis de los ideales de Wagner, no creo deba dejarse en olvido, antes bien consignarse de modo claro, la de aquéllos que, sin meterse en tantas honduras, explican las cosas de modo más sencillo y llano, y, en mi sentir, más acertado también. Concebida por Wagner la idea de *Los Maestros cantores*, como dice uno de los críticos antes citados, en los días de mayor desventura, y terminados cuando despuntaba la aurora de otros más serenos y benignos, pudo proponerse, al desarrollarla, tomar cruenta venganza de sus enemigos, y al par escribir, como indican Ernst y Benoit, una oración *Pro domo*, en defensa de su causa, proclamando desde la escena sus teorías, personificadas en los personajes más simpáticos de la comedia, y cantar las alabanzas de sus ideales, puestos en solfa y ridiculizados en un principio, admiti-

dos con reservas más tarde, y tenidos hoy por gran número de fervientes adeptos como el *summum* de cuanto se ha podido decir y hacer en el arte lírico-dramático.

Los que á esta opinión se inclinan, creen que debió ser para Wagner un verdadero hallazgo dar con el libro que, con el pomposo título *De sacri romani imperii libera civitate Noribergensi comentatio. Accedit de Germaniæ phonascorum (Meistersingers) origine, præstantia, utilitate et institutis, sermone, vernaculo liber. Altdorfii Noricorum, typis impensisque Iodoci Wilhelmi Kohlesii*, se imprimió por los años de 1697, y que, como se ve, es una historia de aquella famosa corporación (á uno de cuyos héroes, el menestral Sans Hachs, elevó más tarde su patria una estatua) y el compendio de todas las reglas por que aquélla se regía, y de los cánones que tenían establecidos los tales maestros en materia de arte. El estudio de estos últimos, que no dejaban de tener sus puntos de contacto con los de los escolásticos españoles del siglo xvii, tan acerba y merecidamente criticados por nuestro jesuita Eximeno en su *Don Lazarillo de Vizcardi*, y la confraternidad que los maestros tenían establecida para no admitir en su seno á quien no se sometiera de buen grado al patrón que tenían establecido, que, ahogando todo germen de inspiración, aprisionaba al genio dentro de determinados límites, cada vez más estrechos y ridículos, debió hacer notar á Wagner la semejanza que los tales maestros podían tener con sus más encarnizados enemigos, que, hostiles á las innovaciones por él predicadas y puestas en planta, le habían declarado cruda guerra, mirando con desdeñosa indiferencia sus obras, cuando no maltratándolas, no hallando en ellas cosa que fuera digna de alabarse, acudiendo al ridículo para denigrarle, y señalando, por último, *urbi et orbe*, á su autor como un heresiarca del arte, digno de los mayores anatemas.

Y que así debe creerse, lo prueba un escrito que publicó en 1878 en la *North American Review*, en el que

estampó estas palabras: «El primer boceto de los *Meistersingers* tuvo su origen en el sentimiento de amarga ironía del artista, que se ve colocado, del mismo modo que su ideal, delante de una crítica llena de apasionamiento y de odio, y de un público obstinado en desconocerle.»

Y de aquí el sinnúmero de alusiones y de punzantes sátiras que se encuentran en cien partes del libro, y la personificación que algunos creen hallar de Fernando Hiller, el enemigo más encarnizado que en el terreno del arte tuvo Wagner, en el ridículo escribano Beckmesser; la de Listz y del Rey Luis II de Baviera, que en esto no andan acordes, en Sans Hachs, y la del propio autor en el simpático Walter de Stolzing. Y aun cuando esto no se admitiere, es indudable que en el intransigente *marcatore* quiso pintar los que miraba como pedantes, afiliados al más rígido escolasticismo, entre los cuales contaba al mismo Mendelssohn, y á los que por entonces escribían uno de los periódicos musicales más autorizados de Alemania, en revancha de la acerba crítica que habían hecho del *Tannhäuser* cuando por vez primera se cantó en Dresde; que del enamorado Walter quiso hacer, é hizo, la más brillante personificación del genio, que rompiendo las ligaduras que le aprisionan, canta la libertad del arte; y que en Sans Hachs personificó el buen sentido, que, libre de prejuicios, adivina y aquilata el verdadero valer del impetuoso cantor y le alienta en su empresa, atajando al propio tiempo sus ímpetus; y que si se revela contra la estrechez de miras y la rutina de los demás maestros cantores, sus compañeros, no por eso desdeña la sana tradición, antes bien, trata á toda costa de conservarla en toda su pureza, haciendo entender á su protegido que el estrecho maridaje de la inspiración y del saber es lo que conduce á la verdadera gloria.

Dadas á conocer las principales opiniones sobre el origen y fines de la comedia lírica de que vengo hablando, no estará de más decir, á los que aún no lo sepan, que,

según los más enterados del asunto, iniciada la idea de ella, y aun comenzado el libro en 1845 en Marienbad, donde había acudido Wagner en busca de remedio á sus dolencias, no se terminó hasta el invierno de 1862, en que fué publicado; que en este mismo año se comenzó á escribir la música en Biebrich, pueblo situado á orillas del Rhin y frente á Maguncia, é interrumpida la tarea, volvió á ella en Penzing, cerca de Viena; y abandonada más tarde, Wagner reanudó sus tareas en Triebtschen, donde las terminó en 1867, representándose por vez primera en Munich *Los Maestros cantores*, bajo la dirección de Hans de Bulow, el 21 de Junio de 1868, y siendo sus principales intérpretes la Mallinger, Nachbaur, Betz, Hœlzel y Schlosser; lamentando, y no poco, Wagner la falta de Schnorr, el intérprete favorito de sus obras, muerto pocos días después de las representaciones del *Tristán é Isolda*, y cuyos méritos había ensalzado en un artículo necrológico que, bajo su firma, apareció por entonces en la *Neue Zeitschrift für musik*, con el título de *Recuerdo á Ludwig Schnorr de Carosfeld*.

Resta ahora examinar en su conjunto el trabajo wagneriano, del que, por motivos harto tristes para mí, no he hablado hasta ahora á mis lectores; pero la tarea nó es corta, y bueno será dejarla para otro artículo, no sin anticipar á mis lectores que tan exagerados andan, en mi sentir, los que, como Fouque y Benoit, la consideran como una obra maestra en toda la extensión de la palabra, á la cual no cabe poner pero alguno, como el respetable Hauslick, al decir que pertenece á la clase de interesantes monstruosidades musicales.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Mayo 1893.)

CXXXIII

LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

(ópera de Wagner)

(Segundo artículo)

Léese en los escritores que más á fondo y con mayor detención han estudiado la comedia wagneriana, que muerta, por decirlo así, la poesía caballeresca de los trovadores ó *Minnesinger* (cantores de amor), que tanto floreció bajo el imperio de los Hohenstauffen, sobre todo en los siglos XII y XIII, en manos de Wolfram de Eschembach y Walter de Vogelweide, y de la cual fué el último representante Frauenlob, de Maguncia; y pasado el letargo en que permaneció la tierra germánica en este punto durante las dos siguientes centurias, en los comienzos del siglo XVI nació, y se desarrolló de modo portentoso, una poesía, atajada en sus vuelos por reglas de antemano establecidas, y llena de artificios, cual en sus últimos tiempos había sido la otra, cultivada por la gente artesana, y que dió origen á la institución de los maestros cantores.

Difundida ésta bien pronto por toda Alemania, tuvo su principal asiento en la floreciente ciudad de Nuremberg, siendo su más genuíno y popular representante el zapatero Hans Sachs, cuya tienda, visitada por las musas, describió Goethe en una de sus obras maestras. Calcada la organización de dicha cofradía, que tal puede llamarse,

en las de la profesión ú oficio á que respectivamente pertenecían sus afiliados, distinguíanse diversos grados entre éstos, y ya eran aprendices, ya compañeros, ya cantores, cuando probaban conocer los diversos tonos y modos de su música, y los nombres extravagantes con que eran conocidos; ya poetas, si amoldándose á uno de los dichos tonos versificaban á gusto de los señores; ya, en fin, maestros, una vez demostrado de modo cierto que habían inventado uno de aquéllos. Reuníanse en la iglesia de Santa Catalina, y su gobierno consistía en un consejo ó *Gilde*, á cuyos individuos se asignaban funciones especiales, siendo tal vez la más importante la del *market* ó marcador, especie de crítico implacable, cuya misión consistía en señalar en un cuadro las faltas que cometieran los aspirantes á la cofradía cuando hicieran sus pruebas para entrar en ella, y darles las más solemnes calabazas, en nombre de los examinadores, si habían pasado de siete las infracciones cometidas contra los rigurosos y extraños preceptos consignados en las famosas, y ya nombradas, *Leges Tabulaturæ*.

Fiel reflejo de las costumbres y usos de los tales maestros y de la vida del pueblo alemán en la época referida, es el libro escrito por Wagner, gallarda y hermosa muestra de su poderoso talento dramático; pero que trasplantada á otro país diferente del suyo, no es dable, en sentir de más de un autorizado escritor, entender tan bien como menester fuera para apreciarlo en todo su justo valor. Podemos, haciendo un esfuerzo, decía el ilustrado crítico Arcais, transportarnos al mundo fantástico de las obras wagnerianas; pero nunca lograremos saborear bien y á nuestro gusto una comedia que reproduce puramente costumbres alemanas, y en la que se habla un lenguaje informado exclusivamente por el espíritu germánico; lenguaje intraducible las más veces, añade, y que induce á creer que en la obra se ha faltado á una de las más esenciales reglas del sistema wagneriano, que es la perfecta correspondencia de la música con

las palabras, cuando en el original ese acuerdo existe de una manera perfecta.

Pero aun dado ese inconveniente, aun reconocido que por los motivos apuntados la acción no tenga para nosotros todo aquel interés que seguramente excitará en los sesudos alemanes, y que su desarrollo se realice con una lentitud no muy al gusto de nuestros temperamentos meridionales, hasta el punto de hacer recordar á un escritor el *inexorable ennui* de Bossuet, es innegable que la comedia encierra verdaderas bellezas, aun pasada por el tamiz de una traducción difícil y laboriosa por demás. La famosa sesión de los maestros cantores en la iglesia de Santa Catalina, que, ciertamente, no peca de corta; todo el acto segundo, fiel reflejo, á no dudar, de las costumbres de aquellos tiempos en la pintoresca ciudad que baña el Peignitz, y la fiesta eminentemente popular del día de San Juan, son cuadros llenos de animación y de vida, que hacen perdonar de buen grado todo el cansancio que produce, salvo leves y afortunados momentos, el acto tercero, con sus interminables monólogos y diálogos, causa en parte, á mi modo de ver, de que uno de los críticos antes citados calificara nada menos que de pesada y tonta la versión de su compatriota Zanardini, y de que otro creyese que el que hubiere de escuchar la obra toda entera, tenía que proveerse antes de gran dosis de paciencia, dado lo eterna que es: *patiens quia aeterna*.

Conocido su argumento por la gran mayoría de mis lectores, baste recordar que, como ya indiqué en mi anterior artículo, estriba, de un lado, el más importante, en la cuestión de arte, y la lucha, con un lujo de tecnicismo y con grandes arranques de independencia, respectivamente, entre los maestros cantores y el innovador Walter, de la que sale éste victorioso; y del otro, los amores del susodicho joven y Eva, cuya mano es el codiciado premio que ha de darse al mejor cantor en la justa poética que ha de celebrarse en la fiesta de San

Juan; y que aparte de estos personajes, aparecen, interviniendo también de una manera importante en la obra, Fritz Kortner, padre de la muchacha, y calificado por uno de los comentaristas de aquélla como la imagen viva del más inflexible dogmatismo; Beckmesser, prototipo del sér envidioso, tan pobre de talento y de inventiva como rico de un injustificado amor propio y de malas artes para aniquilar á todo aquél que pretenda hacerle sombra ó impedir la realización de sus designios, tan exento, en fin, de toda pasión noble y generosa, como enamorado de los dineros que han de constituir la dote de la hija de Kortner, á los cuales persigue con desusado afán; y Hans Sachs, en cuyo conjunto de hermosas cualidades han creído ver algunos de los escritores, cuyos datos me han servido de guía al trazar estos renglones, simbolizado el pueblo culto é inteligente para el cual Wagner meditaba la Trilogía y el teatro de Bayreuth, ayuno por completo de todas las reglas convencionales de los preceptistas, y admirador sincero de la verdadera bondad y belleza,

Y dicho esto, hora es ya de que, viniendo á terreno que más de cerca me atañe, apunte mis impresiones sobre la música que Wagner ha escrito para *Los Maestros cantores*.

Estudiando Saint-Saens, en el libro que lleva por título *Harmonie et Melodie*, la obra wagneriana, encuentra en ella tres estilos, á medida que su autor fué realizando, ó aún más, extremando el ideal que en su mente acariciaba y había consignado en los escritos que de él se conocen: el primero, poco elevado, y á gran distancia, por tanto, de las concepciones de Wagner; el segundo, de mayor corrección y pureza; y el tercero, complicado cada vez más, en el que se multiplican sin necesidad las notas, se abusa de los recursos del arte hasta hacer de ellos un verdadero derroche, se exige, tanto á las voces como á los instrumentos, cosas que exceden de los límites de lo posible, y donde, por último, el desdén que

á las formas conocidas y aceptadas por todos no aparecía en las primeras obras, y más tarde se presentó como una emancipación del genio, se muestra en toda su fuerza, convirtiéndose en una licencia destructora de todo equilibrio.

Dicho se está que esta clasificación, aun admitida con las reservas que aconseja la severidad de juicios con que su autor la expone, no cabe aceptarla de un modo riguroso y absoluto, como fundadamente dice Coutagne, toda vez que, aun en las obras del último y más señalado período, se encuentran trasuntos, y más que trasuntos, del modo de ser y de expresar antes empleados; pero, con estas salvedades, es indudable que, en su conjunto, cuanto escribió Wagner, hasta el *Tannhäuser* inclusive, pertenece á la primera manera; que *Lohengrin* caracteriza de modo indudable la segunda, y la mejor también, en mi sentir; y que la tercera comienza en *Tristán é Isolda*, y sigue con *Los Maestros cantores*, hasta acabar en la *Trilogía* y en *Parsifal*, que el maestro miró como el coronamiento de su obra y de su misión en el arte.

Esto supuesto, y toda vez que, por su forma y por los procedimientos en ella empleados por Wagner, no cabe duda que la comedia musical, objeto de este escrito, pertenece por derecho propio á su última manera, no ha de extrañarse que, dadas mis convicciones en materia de arte, y lo que en más de una ocasión he consignado acerca del dogma wagneriano, mi admiración por la difícil y complicada labor de *Los Maestros cantores* no pueda ser tan entusiasta, incondicional y absoluta como la de los fervientes admiradores del semidiós de Bayreuth, sino con ciertas reservas, aun á riesgo de incurrir en sus censuras y anatemas.

Con perdón sea dicho de los que han afirmado que del *Lohengrin* á *Los Maestros cantores* el salto que se da no es mortal, y que en los últimos la onda melódica es abundante, y los pensamientos musicales se desenvuelven casi siempre de una manera amplia y clara, créome

yo que justamente el lado flaco de la comedia wagneriana es la escasez relativa de esas melodías, desarrolladas del modo y manera que lo hacían Beethoven y Weber, á los cuales el autor de la obra rendía fervoroso culto. Fuese el afán de todo innovador, de dar siempre y en todo momento fisonomía y carácter propio á las creaciones de su mente; ó el horror instintivo, cada vez más acentuado, que sentía á todo lo que tendiera á servil imitación de lo que otros hicieron, ó á parecer vulgar; tuviera su origen el camino que emprendió en la tercera manera, en el decidido propósito de poner en práctica cuanto había predicado en sus libros; ó, en fin, como algunos han sospechado, que no estando siempre la inspiración de Wagner á la altura de su inmenso talento, buscó en los procedimientos por él creados, el medio seguro de encubrir las veleidades de su musa, es lo cierto que, al lado de páginas en que la melodía aparece de modo claro, desarrollada ampliamente y ostentando su innegable belleza, en la mayor parte de la obra las ideas musicales son relativamente pequeñas, por más que otra cosa hagan creer los ropajes de una armonía rica á veces y extraña otras, y de una magistral instrumentación, poderosos elementos con los cuales tal vez la inspiración se haya visto atajada en sus vuelos por lo que donosamente ha llamado Biaggi la *tabulatura del progreso*.

Y esto lleva como por la mano á tratar de los *leit-motive*, que Wagner miraba, según sus propias palabras, como «los más adecuados para dar á las impresiones musicales una idea determinada y provocar asociaciones de ideas, las cuales, gracias á la orquesta, son como pilares que sirven de guía al espíritu á través de las mil revueltas de la acción dramática.»

Excepción hecha de P. Bonnier, discípulo y admirador de Wagner, que en un artículo publicado en la *Revista wagneriana*, citado por Enriqueta Fusch, ha sostenido que en toda la partitura de *Los Maestros cantores* no hay más que un solo tema ó motivo, que él ha hallado

y anotado la friolera de tres mil trescientas cuarenta y ocho veces, analizándolo todas ellas, los demás comentaristas de la obra han reconocido diversos *leitmotive*, variando el número según la minuciosidad con que han hecho el estudio, y, sobre todo, el afán de penetrar hasta en lo más recóndito de las intenciones del autor; afán de que son curioso ejemplo los libros de Benoit y de Jachino y Nicoletto, que, á semejanza del que escribió el Barón Pablo de Volzogen respecto de los *Nibelungen*, son una especie de Guías Boedeker para caminar con pie seguro y sin riesgo de extravíos por los senderos, y en ocasiones laberintos, de la partitura.

Dichos *leitmotive* son factores importantísimos en la partitura de que voy hablando, y por poco que ésta se estudie, vese bien pronto que, al menos los principales personajes que en la comedia intervienen, tienen uno ó más motivos musicales que les acompañan siempre que aparecen en la escena; los recuerdan con más ó menos intensidad cuando á los propósitos del compositor conviene, y caracterizan una situación ó un momento determinado del poema. Hago gracia de las sutiles y minuciosas clasificaciones que de ellos se han hecho, y fijándome en la que parece acercarse más á la verdad y á la realidad de las cosas, diré que, respecto de Walter, hay el tema del poeta, el de su amor y la bellísima melodía del *sueño*; que en Sachs hay el de su profesión y el que caracteriza la bondad de su carácter; en Eva, el de su pasión amorosa; en Beckmesser, el de la serenata, el de los celos y el del apaleamiento con que le obsequian los vecinos de Nuremberg; y además, entre otros que omito, el de la fiesta de San Juan, los dos de *Tristán é Isolda*, y el típico de *Los Maestros cantores*.

Estos motivos se anuncian desde el preludeo, y no cesan de oírse poco ó mucho, salvo en contados momentos, durante todo el curso de la obra, lo cual, si con fundamento es causa de verdadera admiración para los entendidos en la técnica del arte, que aprecian las sutiles com-

binaciones de armonía y de instrumentación á que acude el poderoso ingenio de Wagner para dar novedad á ideas cien veces repetidas, reuniendo, dividiendo y, según frase de la escritora antes citada, desarticulando, con la habilidad de un prestidigitador, los temas, valiéndose de los recursos de su ciencia y de los más brillantes colores de su paleta; á los que no se encuentran en tal caso, tiene que ser motivo de cansancio y hastío, al punto de que cuando la melodía tantas veces iniciada aparece íntegra y en todo su desarrollo, no causa en ellos, las más de las veces, el efecto que debiera y el compositor se propuso, á causa de haberla oído ya de sobra, por pequeñas que hubieran sido las fracciones en que antes le hubiera sido suministrada.

Aparte de esto; aparte también de la inquietud que produce la excesiva variación de tonalidad y de ritmo, y la escasez de puntos de reposo en el discurso musical, en que descause el espíritu de la tensión en que constantemente se le mantiene, hay otro motivo por el cual el valor intrínseco de la partitura de *Los Maestros cantores*, siendo mucho, no puede ser á mis ojos tan grande como el que le reconocen los intransigentes partidarios del autor. Éste, que en el artículo que hace años escribió con el título de *Una visita á Beethoven*, no vaciló en declarar que «la voz humana es el intérprete directo del corazón, y el medio más adecuado para traducir sus impresiones abstractas é individuales,» y en tal concepto, y reconociendo el papel importante que tenía en el drama lírico, miraba como el bello ideal de éste la fusión del lenguaje humano y del lenguaje instrumental, extremó y exageró después sus teorías, al punto de que, rompiendo el equilibrio que entre ambos debiera mantenerse, dió á la orquesta tal importancia y tal predominio sobre las voces, que, aun cuando parezca extraño, vino, por bien diverso modo, y en cierto sentido, á dar razón á Casti, cuando decía: *prima la musica e poi la parola*, y á hacer creíble la frase que se cuenta de un entusiasta

espectador del *Siegfrid*: «¡Cuánto me estorban estos cantantes para oír á gusto la orquesta!»

Tal sucede en *Los Maestros cantores*, donde aquélla es elemento tan dominante y á veces absoluto, que las voces son accesorio de segundo orden, hasta el punto de que, en no pocos momentos, quepa prescindir de ellas, sin que el discurso musical padezca lo más mínimo ni el interés decaiga; cosa que si pudiera tener excusa en Wagner, por la admirable instrumentación de que hace gala, y las bellezas de colorido con que esmalta el hermoso cuadro que se propuso pintar, en buenos principios no cabe se acepte como modelo, ni menos como procedimiento adecuado para toda obra lírico-dramática, sea cual fuere el nombre con que quiera designarse.

Pero si para los que no adolecemos de intransigencia en uno ú otro sentido, estos lunares, propios del sistema, aminoran el valor de la obra, en cambio en ella, cuando Wagner prescinde ó se olvida del rigorismo de sus teorías, y la inspiración viene en su ayuda, y se enseñoorea como soberana, libre de todo prejuicio, entonces las melodías aparecen llenas de pasión, de animación ó de gracia, según la situación de la comedia, mostrando además una inregable y verdadera belleza. Tal sucede con el quinteto del tercer acto, escrito en Mariembad en 1845, cuando las nuevas teorías estaban por venir, y del cual se cuenta que Wagner quiso hacer auto de fe al reanudar sus tareas, veinte años después, por considerar que trozo tan melódico, tan claro y de corte tan al uso de los demás maestros, no cabía en lo que él pensaba entonces dejar como tipo del sistema por él establecido; pero que su mujer, afortunadamente, no sólo se opuso al sacrificio, sino que exigió se conservara tal y como estaba escrito, á lo cual accedió aquél; condescendencia que más tarde le valió el que un furioso partidario suyo dijera que semejante quinteto era «una cobarde concesión hecha al público.» Y lo que del quinteto queda dicho, puede apli-

carse á la hermosa melodía del *Sueño* que dice Walter, y con la cual alcanza el suspirado premio de la mano de su amante, que, como ha observado un colega mío, pertenece al género de las de Schubert y Schumann; á la que aquel mismo personaje canta en el acto tercero, y á su diálogo con Eva; al de ésta y Sachs en el segundo, y á la característica serenata de Beckmesser, llena de *vis cómica*, trozos todos ellos que son, como si dijéramos, las perlas de la partitura. Lo cual no quita que sean también de grande importancia en ella, el coro religioso con que comienza la obra; la marcha, pomposamente arcáica, de los Maestros cantores, y, sobre todo, el final del acto segundo, de labor admirable y de gran verdad de colorido.

Tal es cuanto, condensando, y no poco, lo que se me ocurría decir á mis lectores sobre *Los Maestros cantores*, he creído que debía consignar. De ello habrán podido deducir que, en mi opinión, la comedia wagneriana es obra de verdadera importancia y de gran estudio, pero á la cual, ni cabe prodigar elogios sin tasa, del modo que lo han hecho, sobre todo, los compatriotas de Wagner, ni mucho menos censurarla de la manera dura y sobrado injusta como se han permitido hacerlo algunos críticos de la vecina tierra; y que, á mi entender, mirada en conjunto, podría resumirse el juicio que de ella se formara en estas palabras de un crítico tan imparcial y respetable como Lippi: «Wagner es grande cuando se abandona á la espontaneidad de la fantasía, y tortuoso y pesado cuando se envuelve en las sinuosidades de su sistema, y pone todo su esfuerzo en aplicar éste rigurosamente.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Junio 1893.)

CXXXIV

G O U N O D

Hallábase un día un joven artista español, recién salido del Conservatorio de Bruselas, en la conocida fábrica de órganos de Cavaille y Coll, de París. No bien terminado el alegre almuerzo que en honor suyo se daba, su anfitrión le invitó á que le acompañase á casa de un compositor, cuyo nombre sonaba apenas por entonces; pero que, en sentir suyo, era una verdadera y legítima esperanza del arte. Accedió á ello nuestro compatriota, y poco después se encontraban en la morada del novel maestro, al cual encontraron dando la última mano á una composición que acababa de salir de su pluma.

—En este momento termino—les dijo después de los cumplimientos de rúbrica,—una melodía para violín, adaptada al primer Preludio de Bach. ¿Quiere usted que la probemos?—añadió, dirigiéndose al recién presentado.—Con mucho gusto,—replicó éste; y acto continuo tocaron por vez primera la *Meditación*, que escrita después para diversos instrumentos, luego para orquesta y más tarde para canto, con la letra del *Ave María*, ha contribuído, y no poco, á hacer popularísimo el nombre de su autor. El violinista era Monasterio, y dicho se está que su acompañante al piano no podía ser otro que el mismo Gounod, el afamado compositor del *Fausto* y de *Romeo y Julieta*, cuya reciente pérdida llora el mundo artístico.

La vida de este insigne maestro, de lucha y desalientos cuando comenzó á darse á conocer, de gloria después, y de incesante estudio y asidua labor siempre, os-

ciló en su juventud, según la frase de un escritor que de ella se ha ocupado, entre el arte y el misticismo del hombre penetrado de las verdades eternas. Triunfante aquél, no por eso el hombre á quien elevó á envidiable altura perdió la fe; antes bien, arraigada profundamente en su pecho, le hizo ser un fervoroso creyente, fué el bálsamo consolador que le reanimó en sus caídas y desalientos, el refugio á que acudió amargado por los engaños, y la musa que así en los comienzos de su carrera como en las postrimerías de ella, le dictó hermosas páginas impregnadas del más puro sentimiento religioso.

Reseñar esa vida á grandes rasgos es el objeto de este artículo, nota triste con que reanudo mis tareas en *La Ilustración* después de un prolongado silencio.

Todos los biógrafos del insigne maestro convienen en que éste, que tenía por predecesores una falanje de artistas, mostró desde edad bien temprana aptitudes singulares para la música, y vocación decidida de dedicarse á ella. Su madre, viuda cuando aún aquél era muy joven, y á quien la dura ley de la necesidad había obligado á dar lecciones de piano, no quiso desaprovechar aquéllas, y luego que le enseñó cuanto sabía del divino arte, y no era poco, al paso que hizo se dedicara á otro linaje de estudios, base de su excelente educación literaria, le confió al célebre armonista Reicha, para que le iniciase en los arcanos de la difícil ciencia de la composición musical, cuyos conocimientos perfeccionó y aumentó, una vez ya alumno del Conservatorio, con las enseñanzas de Halevy, Lesueur y Paër, consiguiendo, gracias á las diversas tendencias y aficiones de unos y otros, conocer á fondo, ya la escuela alemana con el amigo de Haydn y de Beethoven, ya la francesa con el autor de *La Juire*, ya la italiana, tan en boga por entonces, con el compositor de *Agnese*, ya la música religiosa con el hombre de cuyas producciones dijo más tarde: «Los frescos de la Edad Media, ó esos mosaicos bizantinos de

extraña grandeza, son los que pueden dar una idea del carácter de las obras de Lesueur.»

Tras diversas tentativas, y cuando frisaba en los veinte años, obtuvo al fin el premio de Roma en 1839. La impresión que en su ánimo hiciera la Ciudad Eterna, la hermosura y magnificencia de las ceremonias del culto en aquellos templos, y la estrecha amistad que contrajo con el P. Lacordaire, quien, después de haber asombrado con su elocuencia desde el púlpito de Nuestra Señora, en París, se había retirado al Convento de la Minerva, hirieron profundamente su imaginación y conmovieron su alma. El artista se entregó de lleno á las obras de los grandes maestros, en especial Palestrina y Bach, y á la composición de música esencialmente religiosa; y el hombre, pareciéndole poco en consonancia con sus ideas y aficiones la alegre residencia de la villa Médicis, buscó asilo más tranquilo en el Seminario romano, camino el más seguro para realizar sus propósitos de abrazar la carrera eclesiástica.

Forzoso le fué al cabo de algún tiempo abandonar aquel retiro para emprender un viaje á Alemania, en cumplimiento del deber reglamentario que á ello le obligaba; viaje altamente provechoso, porque en él le fué dado oír las admirables obras de los grandes genios del arte, de que tan apasionado era; estudiar á fondo, llevado por tan segura guía como Fanny Mendelssohn, la música de este gran maestro, á quien tomó como modelo, y cuyas huellas siguió más de una vez, con fortuna, merced al poderoso don de asimilación con que estaba dotado, y, por último, darse á conocer como compositor en una misa de *Requiem*, escrita á voces solas en el estilo de Palestrina, que se cantó en una iglesia de Viena, y de la que ya entonces se hicieron cumplidos elogios.

Vuelto á París, no entibiados sus propósitos sacerdotales, antes bien, fortalecidos con el amargo desengaño de ver rechazadas por los editores sus bellas composiciones *Le Vallon*, *Le Soir*, *Jésus de Nazareth* y *Le Printemps*,

aceptó el cargo de Maestro de capilla del Seminario de las Misiones Extranjeras, é ingresó como novicio en el mismo, dedicándose con más fervor que nunca al estudio de su arte y al de la teología, olvidado, ó punto menos, de las gentes. Así pasó algunos años, hasta que de pronto viósele abandonar aquel sagrado recinto, y marchar á Londres con objeto de dirigir los ensayos de varias obras suyas que habían de ejecutarse en un concierto. Dióse éste en Saint-Martin's Hall, con gran éxito para el joven maestro, dando lugar á un artículo entusiasta y enco-miástico de Luis Viardot en el *Atheneum*, en el cual consignaba que las obras de aquél eran las de un verdadero artista y la poesía de un nuevo poeta. Desde aquel momento el nombre de Gounod corrió de boca en boca en el mundo artístico, dada la autoridad de quien lo proclamaba, y aquél, colgando para siempre los hábitos, se dedicó con alma y vida, siguiendo el consejo de sus amigos, al teatro.

Sus primeros pasos en él estuvieron muy lejos de ser afortunados. Ni *Sapho*, á pesar de la inteligente cooperación de la célebre Paulina García, y de los elogios de críticos como Berlioz y Adolfo Adam, ni la *Nonne Sanglante*, fueron del agrado del público. Gounod, empero, no se desanimó, y logró desquitarse con creces escribiendo la preciosa partitura de *Le Medecin malgré lui*, que fué acogida con gran entusiasmo, y de la cual dijo el mismo Berlioz, que, como es sabido, no era nada blando en sus juicios: «Todo en ella es precioso, picante, fresco y fácil; no hay allí nada que sobre, ni tampoco que falte.»

Un año después, el 19 de Marzo de 1859, después de una laboriosa campaña de ensayos y de un verdadero calvario para su autor, obligado á mutilar sin piedad su obra para hacerla menos larga, se daba en el Teatro Lírico la primera representación del *Fausto*. Una revista de aquel tiempo nos dice que, entre el público, compuesto en su gran mayoría de las gentes de más valer en el mundo de las artes y de las letras, se contaban Auber,

Berlioz, Reyer, Delacroix, Horacio Vernet, el Barón Taylor, Pásdeloup, Hengel, Julio Janin, Doucet, Scudo, Saint-Victor y Fiorentino, entre otros, á pesar de lo cual la obra sorprendió más que agradó, los pareceres se dividieron, mostrándose la mayoría poco benévola en sus juicios, y tal fué, en suma, la impresión que produjo, que, si ha de creerse al dicho de un testigo, el cortejo de buenos amigos que acompañó á Gounod aquella noche á su casa más parecía de duelo que de otra cosa. La crítica no se mostró más indulgente: aparte de Berlioz, que desde los primeros tiempos, como se ha indicado, hizo justicia á la inspiración y al saber de Gounod, y de Saint-Victor, que no vaciló, después de prodigar elogios á la obra, en reconocer á su autor como uno de los jefes de la moderna escuela francesa, los demás escritores que de ella hablaron, y cuyos fallos eran tenidos en cuenta, entre los que figuraban Scudo y el avinagrado Alexis Azevedo, trataron de mala manera el *Fausto*, considerándolo como una caída más de Gounod en el espinoso y difícil camino que había emprendido.

De presumir es la impresión que semejantes juicios hicieran en él, por más que, dicen, tuviera la tranquilidad nacida de la convicción íntima de la bondad de su obra; y claro indicio del desagrado que le causaron son los artículos que, andando el tiempo, y cuando ya tenía asentada su fama, escribió sobre *La rutina en materia de arte*, en que trató con soberano desdén á la crítica y á los críticos, demostrando con lo sucedido con el *Freischütz* lo injustos y erróneos que á veces son sus fallos.

Pero pronto tomó la revancha: el *Fausto*, que, como acaba de verse, todo lo más que logró fué lo que allí se llama *un succès d'estime*, fué acogido con grande entusiasmo en todos los principales teatros de Europa, y no ciertamente á causa, como *benévolamente* suponía Blaze de Bury, «de ciertas circunstancias extramusicales,» sino de su mérito real y positivo, de la distinción de estilo y elegancia y novedad de su música, de la belleza del colo-

rido, de la discreta y bien entendida instrumentación, y de la originalidad que resalta en la mayor parte de la partitura, cualidades todas que imprimieron á la obra el sello de una poderosa inteligencia, rica en inventiva, más apasionada que viril, y saturada con la lectura y el ejemplo de los mejores modelos de los grandes genios del arte.

Gounod, en quien la laboriosidad y la flexibilidad de talento corrían parejas, quiso y consiguió muy luego desquitarse nuevamente con los parisienses de los malos ratos que le habían dado, haciéndoles saborear y aplaudir á rabiarse la deliciosa música de *Philemon et Baucis* y aun de *La Colombe*; y si luego le fué adversa la fortuna en *La Reine de Saba*, con admiración de los alemanes, que más tarde la oyeron, si ha de creerse á Pougín, en cambio con el primer acto de *Mireille* y con *Romeo et Juliette* consolidó de una manera definitiva el gran renombre de que gozaba, por más que, con perdón sea dicho del escritor que acabo de citar y de algunos otros admiradores del maestro, no sea esta última obra, á mi juicio, la más preciada joya de su corona de artista.

Desde esas óperas la musa dramática de Gounod decae visiblemente: *Cinq-Mars* no entusiasma ya al público; *Polyeucte* sólo sirve para amargarle con su recuerdo los años que le quedaran de vida; y el fracaso de *Le Tribut de Zamora* le hace, por último, declararse vencido y alejarse para siempre del teatro, exclamando: «Soy ya viejo para cambiar de dioses.»

Entonces volvió á entregarse al género religioso, que nunca había abandonado del todo, y de que son buena prueba el gran número de obras de este género que se le conocen, y algunas páginas de su sentida lamentación *Gallia*, inspirada en la amargura que le causó ver su patria invadida por el extranjero, y escribió los dos Oratorios: *Redemption*, dedicado á la Reina de Inglaterra, y *Mors e vita*, en que su fe y su misticismo religioso se traducen en severos y hermosos acentos, y cuya mú-

sica, como él mismo decía, es palestriniana y basilical.

Aparte de esto, Gounod, trabajador infatigable, escribió asimismo durante su vida obras sinfónicas y multitud de pequeños poemas, impregnados los unos del más puro sentimiento, y modelos de gracia y de delicadeza las otras; y como literato, gran número de artículos, varios folletos y, sobre todo, y en muy recientes tiempos, un libro sobre el *Don Juan*, profundo y atinado estudio sobre la prodigiosa obra del hombre que, al par de Beethoven, á quien en su carta á Ingres, publicada hace poco, llamaba «el astro más bello y más espléndido que hasta ahora ha brillado en el firmamento musical,» era objeto de su admiración y de su culto, como lo demostró, no sólo en dicho trabajo, sino en los últimos tiempos de su existencia, pues sabido es que, habiéndole pedido su retrato el Director del Museo de Salzbourg para colocarle allí en unión de otros compositores célebres, Gounod se lo envió siete días antes de morir, con este autógrato al pie:

Un fidele toujours aux pieds de son Dieu.

CH. GOUNOD.

Offert au Mozarteum, temple de l'inmortel Mozart.

No me atreveré yo á afirmar, como lo ha hecho Pougin, si mi memoria no es infiel, que Gounod sea la figura más grande del arte musical francés en lo que va de siglo, desde Auber, inclusive, hasta el presente, y menos á aceptar, y dar como bueno, el juicio harto severo, aunque envuelto en elogios, que de él ha emitido A. Jullien; pareciéndome que en ambos la pasión, aunque en contrario sentido, y tal vez sin darse cuenta de ello, ha podido influir en sus apreciaciones. Pero, sin caer en uno ó en otro extremo, es innegable que el nombre de Gounod ha de figurar legítimamente con gloria en la historia del arte musical de Francia en la presente centuria.

Hombre de grandísima inteligencia, de saber profundo, ha enriquecido el arte con gran número de obras, en muchas de las cuales, de verdadera belleza, se refleja la llama del genio y de la inspiración, y llevan impreso el sello de una personalidad que no es fácil de confundir. Su cualidad característica ha sido la ternura y la pasión, el amor divino y el amor humano; y si la fuerza y la virilidad, que en las producciones de otros maestros es nota característica, no se destacan en las suyas, en cambio hace gala en ellas de una distinción y de una elegancia envidiables é indiscutibles. Merced á ello; merced también al rumbo que imprimió al arte y á la influencia que en él ejerció, tuvo imitadores, más ó menos afortunados, y tiempo hubo en que, como Massenet decía, «era más fácil hacer música á lo Gounod que no hacerla.» Después, cuando la corriente pseudo-wagnerista se apoderó de los modernos compositores; cuando, como aquél decía en cierta ocasión á Bellaigne, «la música se hacía irrespirable,» su influencia cesó, pero sin que por ello se amenguaran el respeto y autoridad que su nombre tenía y tan legítimamente habían sido adquiridos.

Gounod tenía el presentimiento de que el término de sus días se acercaba; poco tiempo antes, á un redactor del *Gaulois*, que había ido por encargo de Julio Simón á rogarle escribiese un artículo para la revista *Vie Contemporaine*, le dijo: «Yo puedo decir lo que San Pablo en su epístola á Timoteo: — Estoy ya á punto de ser inmolado, y el tiempo de mi muerte se acerca. He combatido en buena lid, he terminado mi carrera y he guardado la fe.» Y tal vez dominado por esa idea escribió la misa de *Requiem*, que, como acaeció al gran Mozart, ha sido su último acento; y á la manera que éste, en el lecho de muerte daba instrucciones á su discípulo Süßmayer para la terminación de su trabajo, Gounod, en su residencia de la villa Zimmermann, sentado al lado del piano, que tocaba su discípulo Busser, organista de la iglesia de Saint-Cloud, decía á éste la manera como había

de hacer el arreglo para dicho instrumento de la partitura que acababa de escribir y había de cantarse este invierno en el Conservatorio, cuando fué acometido del fatal accidente que en pocas horas le privó de la vida. —

No sólo Francia, el mundo artístico ha depositado sus coronas al pie del féretro del gran maestro; la historia del arte ha registrado, ya lo hemos dicho, su nombre entre sus glorias más legítimas en el presente siglo; y la fe misma, que tan arraigada estaba en su pecho, hace confiar que el Dios de las misericordias habrá oído benigno las últimas plegarias que le dirigió, y en que brillaron su inspiración y saber, pidiéndole que, al exhalar su último aliento, comenzase á brillar sobre su alma la eterna luz.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Noviembre 1893.)

CXXXV

FIDELIO

(ópera de Beethoven)

Muy divididos andan los pareceres, entre los biógrafos del gran Beethoven, acerca del origen del *Fidelio*. Creen unos que su oratorio *Cristo en el huerto de los olivos* hizo pensar á algunos que podía alcanzar en la música dramática la inmensa altura á que no tardó mucho en llegar en la sinfónica, y que llevado de esta idea, el Barón Braun le propuso que escribiese una ópera para el teatro An der Wien, de que era propietario, y había sido construído por Schikaneder con las ganancias que le había dado la *Flauta encantada*, de Mozart, y añaden que, aceptada con gusto la idea por Beethoven, se encargó á José Sounleithner que escribiese el *libretto*, y limitando éste su trabajo á traducir *Leonore ou l'amour conjugal*, que había puesto Gaveaux en música, y luego Paër, vertido al italiano, con el título de *Leonora ossia l'amor congiugal*, entregó su obra al gran maestro, quien no obstante la escasa ó ninguna novedad del libro, se puso á trabajar desde luego con gran afán.

Otros, entre ellos Víctor Wilder, uno de los más concienzudos biógrafos de Beethoven, muestran á éste en aquella época muy aficionado á la ópera, al punto de ser uno de los más asiduos asistentes á este espectáculo, y cuentan, refiriéndose á Paër, que representándose un día su *Leonora*, la casualidad le hizo sentarse al lado de aquél, quien no cesaba de dar señaladas muestras de en-

tusiasmo. Encantado Paër de la manera tan favorable como, á juicio suyo, era acogida la partitura por un maestro á quien ya por entonces tenían en alta estima, iba á comenzar á mostrarle su agradecimiento, cuando Beethoven, volviéndose hacia él, le dijo con una franqueza brutal: «Querido amigo, es absolutamente necesario que yo ponga en música vuestra ópera,» con lo cual debe presumirse cómo se quedaría el compositor italiano, y aun el reconocimiento y cariño que después le guardara. Fundados en esto, creen que una vez invitado á escribir una obra en el género lírico-dramático, y dado lo enamorado que estaba del argumento, debió imponer éste á Braun, el cual obligó á su vez á Sounleithner á que adaptara á la escena alemana el *libretto* de Bouilly.

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que, dueño del poema, Beethoven se retiró á Hetzendorf para trabajar á sus solas y libre de importunos; y que allí, á la sombra de un viejo tilo de los jardines de Schœnbrun, fué apuntando en cuaderno, propiedad hoy de la familia de Mendelssohn, las ideas musicales que su mente le sugería, variándolas y transformándolas una y cien veces, como en él era costumbre hacerlo, según claramente lo demuestran los varios borradores que de sus composiciones se conocen, comprobando el aserto de su discípulo Ries, sobre el esmerado cuidado que tenía en corregir y pulir sus obras antes de darlas á conocer.

Y que ese mismo esmero había, naturalmente, de transcender á la interpretación de ellas, no hay para qué dudarlo, recordando lo exigente que en este punto era Beethoven, deduciéndose de aquí los malos ratos que haría pasar y pasaría en los ensayos del *Fidelio*, tratando sobre todo con gentes que, si como actores eran mediocres, como cantantes ni aun ese calificativo merecían algunos de ellos. Porque, con efecto, si se exceptúa Anna Milder, encargada del protagonista, que al fin, según su protector Haydn, «su voz era sólida como una casa,» pero, en cambio, tenía toda la inexperiencia de una prin-

cupiente, y de Weincopf (Fernando), que era un excelente bajo, los demás flaqueaban, y no poco, en la parte musical, lo mismo Luisa Müller (Marcelina), que Demmer (Florestán), Rothe (Rocco) y Caché (Joachino), siendo uno de los peores, y también el más indómito, Meyer (Pizarro), cuyas pretensiones le valieron una lección que le propinó Beethoven y no olvidó nunca. Parece que el buen hombre, casado con una hermana de la mujer de Mozart, creyó que el parentesco le había transmitido todo el talento de su concuñado, y aparte del tono que por ello se daba, no dejaba de molestar á cada paso con sus observaciones y exigencias. Cansado de ellas Beethoven, se propuso darle una lección; y al efecto, le escribió un pasaje muy difícil, en el cual la orquesta, lejos de prestarle ayuda, parecía puesta para perderle, como así sucedió. Furioso entonces Meyer, interrumpió el ensayo, exclamando: «¡Jamás habría escrito mi cuñado una estupidéz parecida!» apóstrofe que, por toda respuesta, fué acogido con una sonora carcajada lanzada por los músicos, que habían comprendido de lo que se trataba, y por Beethoven mismo; con lo cual, corrida y avergonzada la víctima, no volvió en adelante á decir esta boca es mía, lo que no quitó que cada vez que el autor del *Fidelio* se lo encontrara en la calle, aun pasados años, no pudiera resistir la tentación de risa que le daba el recuerdo de la mala pasada que le había jugado.

Tales fueron los elementos con los cuales abordó Beethoven la carrera lírico-dramática, y á los que, por si no fueran bastantes para que tuviera lugar en condiciones desfavorables el estreno de *Leonora* (cuyo nombre sospecha Wilder quiso Beethoven que tuviera en recuerdo de Leonora von Breuning) el 20 de Noviembre de 1805, hubo que añadir la invasión de Viena por las tropas de Napoleón en aquellos días, y la consiguiente huída de las gentes de más valer de aquella capital, y entre las que se contaban la mayor parte de los protectores del gran maestro.

El público, compuesto en su mayoría de oficiales franceses, acogió la obra con notoria frialdad; los periódicos hablaron de ella con marcada indiferencia unos, y criticándola otros acerbamente; y los pocos amigos y admiradores de Beethoven que asistieron á la representación, convinieron en el demasiado é inoportuno desarrollo del libro, en la excesiva abundancia de música y en la imprescindible necesidad de que en uno y en otra se hicieran radicales reformas, para que la obra tuviese vida y fuese apreciada como debiera.

Con tal objeto, pasado algún tiempo, y más tranquilos los ánimos, se reunieron en casa del Príncipe Lichnowski, á más de éste y de su mujer, á quien se encomendó el tocar al piano la partitura, el autor de ella, Esteban de Breuning, el consejero Collin y los cantantes Meyer y Rockel, á quien se debe el relato de esta sesión. Beethoven, no obstante que, con la ayuda de Breuning, había trabajado en la reducción de su obra, la defendió allí en toda su integridad y compás por compás, mostrando más de una vez la irritabilidad de su carácter; pero, á pesar de ello, tuvo al fin que ceder ante la unánime opinión de los demás, y, previo un prolijo y atento examen, se hicieron los cortes que se consideraron necesarios en el libro; se suprimieron, por consiguiente, no pocos trozos de música, y se redujeron á dos los tres actos de que constaba la obra primitiva, quedando, en suma, la partitura en la forma y modo que hoy se conoce.

Aun así, representada el 29 de Marzo de 1806, tampoco satisfizo al público, á pesar de la aseveración del ya nombrado Rockel, que afirmó que el *Fidelio* «había sido recibido con marcado favor, y altamente apreciado por un público escogido, que á cada representación aumentaba en número y entusiasmo;» puesto que contra este aserto existe el testimonio de otros contemporáneos menos interesados, y por lo mismo más imparciales que el nuevo Florestán. Pero aun admitido que así fuera, Beethoven no pudo quedar satisfecho, como lo prueba la si-

guiente carta de Esteban de Breuning á su cuñado Wegeler, que lleva la fecha del 2 de Junio del mismo año, y aquél publicó en el libro que escribió sobre Beethoven, en colaboración con Ries, y dice así: «La música (del *Fidelio*, se entiende) es de las más bellas y perfectas que se pueden oír, y el argumento es interesante, pues que se trata del rescate de un prisionero, merced al valor y á la fidelidad de su mujer; todo lo cual no quita que esta obra, cuyo valor no será enteramente apreciado sino en el porvenir, haya sido una de las que más disgustos ha causado á Beethoven. En un principio la dieron siete días después de la entrada de las tropas francesas, es decir, en el momento más desfavorable, y cuando, naturalmente, los teatros estaban vacíos. Beethoven, que al propio tiempo notó algunas imperfecciones en el libro, retiró la ópera al tercer día. Pasadas aquellas extraordinarias circunstancias, yo me puse á trabajar en el libreto, á fin de hacer más viva y más eficaz la marcha de la acción, y Beethoven, al propio tiempo, abrevió muchos trozos, representándose la ópera con el mayor éxito. Pero los enemigos que aquél tenía en el teatro se pusieron en contra de ella, disgustados de que se volviera á representar, y tanto hicieron, que después no ha vuelto á ponerse en escena. Ya de antemano habían erizado de dificultades el camino de Beethoven, y una sola cosa te podrá formar idea de las demás. Todavía, á la segunda representación, no había podido obtener Beethoven que el anuncio de la ópera se hiciera con su nuevo título de *Fidelio*, que tiene el original francés, y con el cual se ha impreso la partitura, con los cambios hechos en ella. Contra toda palabra y toda promesa, se vieron anunciadas las representaciones con el primer título *Leonora*. Esta cábala ha sido tanto más desagradable á Beethoven, cuanto que la no representación de su ópera, sobre cuyos productos contaba para hacer ciertos pagos, le atrasa bastante en sus negocios, siéndole tanto más difícil y tardío el reponerse, cuanto que lo sucedido y el

modo como se han portado con él, le han hecho perder gran parte de su gusto y de su amor al trabajo.»

La carta termina anunciando Breuning á Wegeler que el Príncipe Lichnowski había enviado á la Reina de Prusia la ópera, y expresando la esperanza de que las representaciones de la misma en Berlín darían á conocer á los vieneses el gran hombre que tenían, y cuyo valer no apreciaban todo lo que debieran. El *Fidelio*, sin embargo, no se representó, cayendo bien pronto en el olvido, hasta que, pasados años, los inspectores del teatro Imperial de Viena, al ver la popularidad alcanzada por Beethoven con su sinfonía *La batalla de Vitoria*, trataron de resucitarla, poniéndola en escena para su beneficio. Beethoven accedió á ello gustosísimo, y contra lo que de esperar era, se prestó con excesiva benevolencia, como se verá, á hacer en la obra las modificaciones que fueron necesarias, de acuerdo con su amigo Freitschke, á quien, en calidad de poeta y director del teatro, se encargó la revisión del libro. Y aquí bueno será dejar la palabra al mismo Freitschke, cuyo relato copia Mme. Audley, para dar á conocer un episodio que caracteriza bien á Beethoven en los momentos en que la inspiración bullía en su mente: «Una tarde, dice, vino aquél á mi casa. Después de algunos momentos de conversación indiferente, quiso informarse cómo andaba mi trabajo: acababa de terminarle y se le presenté. Lo leyó, y en seguida se puso á pasear por la sala, tarareando entre dientes, según su costumbre; al cabo de un rato abrió bruscamente el piano, que en vano mi mujer le había pedido hasta entonces que tocase. Puso el texto en el atril, y se entregó á una inspiración maravillosa, que desgraciadamente no había medio mágico alguno por el que se consiguiera fijarla en el papel. Parecía evocar el motivo del aria cuyas palabras tenía delante. Las horas se pasaban y la inspiración continuaba. Trajeron luego la cena, que debía compartir con nosotros; pero maldito el caso que hizo de ella. Más tarde se levantó, me abrazó y salió precipitada-

mente, sin tomar nada. Al siguiente día la pieza musical estaba escrita.» A creer lo que el ya más de una vez citado Wilder dice, dicha pieza debió ser el hermosísimo adagio del aria de Florestán, la cual el empeño del tenor italiano llamado Radicchi echó á perder, gracias al *allegro* que obligó á añadir, y que, dicho sea con perdón de Berlioz, no está ni con mucho á la altura del trozo que le precede y cuyo efecto en gran parte destruye.

Con éstas y otras variantes, el 23 de Mayo de 1814 el *Fidelio* volvió á aparecer en la escena, cantado por la Milder Hauptman, de gran celebridad por entonces; Vogel, Weinmuller y el ya nombrado Radicchi, dirigiendo la orquesta el mismo Beethoven, acompañado del Maestro de capilla Unlauf, alcanzando un éxito extraordinario y su autor una ovación hasta entonces desconocida en Viena; figurando siempre desde entonces, y en primera línea, la ópera beethoveniana en todos los teatros alemanes.

Implantada á otros países, la imparcialidad obliga á decir que no se ha aclimatado en ellos, ni, excusado era el decirlo, logrado excitar la admiración y entusiasmo que allende el Rhin; y sin que esto sea meterse á inquirir el por qué, créome que no estará de más el decir á mis lectores algo de lo que quizás haya podido contribuir á ello. En mi sentir, y dicho sea con todo el respeto que es debido al que Berlioz llamaba el Titán de la Música, aparte de que desde la época en que el *Fidelio* se escribió, los gustos y los exigencias en materia de música lírico-dramática han cambiado en gran manera, refinándose bajo más de un concepto y maleándose también en estos últimos tiempos respecto de otros, dicha ópera, mirada en conjunto, no está á la altura de las admirables obras sinfónicas que inmortalizaron á su autor.

Cierto es que, aun descontadas las hermosísimas obraturas de *Leonora* y *Fidelio* que en ella se oyen, y acerca de las cuales todo el elogio que se hiciese sería poco, en

muchas de las páginas de la partitura, sobre todo en el acto segundo, de mucho más valor que el primero, se ve impresa, como con gráfica frase dice un peritísimo amigo mío, la garra del león. Tal sucede en el prelude altamente dramático con que comienza el dicho acto segundo, verdadero modelo en su género; en el admirable recitado, y en el *adagio* del aria de tenor que luego sigue; en el duo entre Fidelio y el carcelero Roceo, cuando están cavando la fosa en que se ha de enterrar á Florestán, y que con razón se ha dicho no desmerece en nada de la escena de los sepultureros que escribió Shakespeare en el *Hamlet*, y en el aria de tiple del acto primero, trozos todos ellos en que, como Berlioz dice, haciéndolo extensivo á toda la ópera, la energía, la grandeza, la originalidad y un sentimiento tan verdadero como profundo, se muestran de modo portentoso; pero en lo demás, forzoso es confesar que tales caracteres no se muestran de modo tan ostensible al menos. Beethoven, cediendo, tal vez, á pesar de la independenciam de su carácter, á los gustos de entonces; llevado, quizás, del deseo de hallar favorable acogida en sus primeros pasos por una senda en la que esperaba tanta gloria y más provecho práctico que los ya alcanzados, renunció, si no por entero, en gran parte, á su propia personalidad, y siguió, como en su primera época lo había hecho en otro género de composiciones, las huellas del divino Mozart, hasta el punto de escribir no pocos trozos de idéntico parecido en la forma y en los giros á la música de éste, lo cual, si entonces pudo contribuir al resultado que en definitiva alcanzara, hoy puede ser causa que contribuya á amenguar el valor real y positivo de su obra.

Aun así, el *Fidelio* es un monumento del arte, y como tal, debe ser mirado con respeto y tratado de la misma manera, lo cual supone que cuando haya de interpretarse deba ser estudiado con gran esmero, guardando la tradición que sobre ello exista, y procurando con solícito cuidado hacer resaltar todas las delicadezas, todos los de-

talles, todas las filigranas, en fin, de su magistral instrumentación, y conservando los cantantes, con escrupulosa religiosidad, el texto escrito.

Y todo esto es lo que yo no me atrevería á afirmar en absoluto, ni mucho menos, que haya pasado en el Teatro Real, donde, excepción hecha de la Sra. Arkel, que desempeñó el papel de la protagonista de un modo digno de aplauso, y del bajo Sr. Navarrini, merecedor también de elogio, los demás artistas que, cada cual en su esfera, contribuyeron á la representación del *Fidelio*, no estuvieron á la altura de la importancia de la obra, dando lugar á que la interpretación de ella fuese descolorida, monótona y algún tanto descuidada, merced á lo que no pudo, en mi sentir, apreciarse y avalorarse como debiera la única ópera que de Beethoven se conoce.

Pero si en esto cabe censura, digna de plácemes es, en cambio, la buena alma á quien se le ocurriera ponerla en escena en nuestro teatro, siendo sólo de lamentar que, orientada en tan buen camino, no pensara lo propio de *Le Nozze de Figaro*, hermosa joya del arte lírico que dió á conocer á los madrileños de 1802 nuestro célebre compatriota Manuel García, y que desde entonces, que yo sepa, no ha vuelto á oirse intramuros de la coronada villa.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Noviembre 1893.)

CXXXVI

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CUARTETOS

(1894)

R. P. Eustoquio de Uriarte.

Mi respetable y querido amigo: Ya que los deberes de su sagrado ministerio, y los trabajos á que en bien del arte se halla dedicado, le tienen retenido en el severo Monasterio escurialense, y por si esto no fuera bastante, los salones donde se rinde culto tranquilo, pero entusiasta, á la música instrumental, están cerrados por la maledicencia egoísta á los que no forman en la fila de los mundanos, como con sobrada verdad me hace notar en la primera de sus interesantes cartas, que ha dado á conocer la revista agustiniana *La Ciudad de Dios*, créome no ha de llevar á mal el que trate de atenuar, aunque en escasa medida, los efectos de su ausencia, contándole algo que estoy seguro ha de interesarle, no por lo que mi relato valga, sino por el asunto objeto de él.

Ese algo créome yo que lo habrá adivinado, sabiendo que aún puede decirse suena el ruido de los aplausos con que dieron fin las sesiones que este año ha celebrado la *Sociedad de Cuartetos*, dirigida por nuestro amigo el insigne maestro Monasterio, y conociendo la afición decidida, por no decir el culto, que al género de música que la misma cultiva profesamos usted y yo hace largo tiempo.

Prueba bien clara de esto último, en lo que á usted se

refiere, son sus mismas palabras, en la carta que acabo de citar, cuando dice que hay templos del arte donde los iniciados disfrutan en santa calma de los poemas sin palabras y preñados de misterios y de dulces vaguedades, sin distracciones y sin los incentivos del espectáculo, lo cual, ó me equivoque mucho, ó á nada pudiera referirse con más exactitud que al Salón Romero, cuando en él celebra sus memorables sesiones la *Sociedad de Cuartetos*. Ellas son, á no dudar, lo más verdaderamente artístico en este pequeño mundo musical en que vivimos; y aun cuando ni usted ni yo, cada cual en su medida, no participemos de aquella artística intransigencia que tenía alejados del teatro á Chopin, Alkan y Masarnau (según este virtuoso y sabio maestro me decía), temerosos de que su depurado gusto clásico se contaminara con lo que ellos miraban como heterodoxo de todo punto, nadie ha de negarnos que el arte en toda su pureza, en parte alguna se muestra más y mejor, intramuros de la coronada villa, que allí donde tienen sentados sus reales Monasterio y la escogida falanje artística que acaudilla.

Referir á usted menudamente, comentándolas poco ó mucho, todas las obras interpretadas por la *Sociedad de Cuartetos* en la campaña que acaba de terminar, á más de que traspasaría los límites de una carta, sería de todo punto ocioso, pues que, generalmente, nada añadiría á lo que tiene usted sabido de antemano, y harto mejor que yo. Por eso creo que, dando de barato, ó poco menos (con el respeto debido, se entiende), lo conocido, satisfaré mejor su curiosidad hablándole de las composiciones nuevas allí oídas, y que, dicho se está, no habían figurado hasta ahora en los programas, durante los treinta y un años que, aunque nos parezca mentira á algunos, cuenta ya de existencia la Sociedad de que le hablo. Y basta de preámbulo.

Usted, como yo, habrá leído que Schumann, en la época en que escribía en la *Gaceta de Leipsick*, hablando de Brahms, cuyo mérito adivinó y cuya fama predi-

jo, saludándole como el «nuevo Mesías musical,» asentó que era «el Mozart del siglo XIX.» Sin negar la autoridad del renombrado autor de los *Lieder*, ni desconocer la gran valía del Maestro de capilla de la corte Imperial de Viena, seguramente habrá creído que aquél no estuvo muy exacto al apreciar las afinidades artísticas de éste, y que ha andado más en lo cierto otra autoridad en materia de crítica, el alemán Deiters, al afirmar que «sólo Brahms es quien en este siglo tiene puntos de semejanza con Beethoven, ya por su estilo, ya por la forma que da á sus creaciones, ya por el trabajo de éstas.»

Descontando lo que la amistad ó la pasión artística hayan podido influir en dicho juicio, que su autor extrema luego hasta el punto de igualar á ambos en los dones con que les dotó naturaleza, es lo cierto que, en realidad, y con verdadero fundamento, se ha tenido á Brahms por el continuador del autor de la *Novena sinfonía*, y que los últimos cuartetos de éste los ha mirado como los modelos más acabados que podía estudiar, trazándole el rumbo que debía seguir.

De esto y de la severidad que dicen tiene con sus propias obras, no librándolas al dominio público sino después de arduas tareas de corrección y pulimento, nace, á mi juicio, el que las más modernas que de él se conocen, sin dejar de revelar una inspiración sana y fecunda, nutrida no pocas veces en los cantos populares de su patria, un estilo elevado, una originalidad grande en los ritmos y en las modulaciones, adolezcan á veces de un exceso de trabajo armónico y de un cierto modernismo, merced á lo cual cuesta trabajo al oyente encontrar, entre el cúmulo de detalles y de riquezas de contrapunto, la idea melódica, base y alma de toda aquella labor. Quizás por esto, y también porque en sus composiciones se hallan acentos de amargura, de consuelo y de esperanza, como dice un escritor belga, no sólo cree éste que Brahms ha seguido el ejemplo del gran Beethoven, sino que además es uno de los que más y mejor han traducido el estado

enfermizo del siglo en que vivimos, parafraseando, casi con tanta amargura como Schumann, aquella frase de Lamennais: «Mi alma ha nacido con una llaga.»

Y esas grandes é innegables cualidades que hacen se mire á Brahms como el primero de los compositores alemanes de música clásica en los tiempos que corremos, y algunos de esos que casi me atrevo á llamar defectos, se encuentran, amigo mío, en el hermoso Quinteto en *si menor* (ob. 115), para clarinete y cuarteto de cuerda, que precedido de justa y merecida fama, y magistralmente interpretado, hemos oído por vez primera este año.

No pocos dieron marcada preferencia al *allegro* con que empieza; pero la generalidad mostró más predilección por el *adagio con sordino*, aun dadas sus dimensiones, nada cortas por cierto. La hermosura y grandiosidad de las ideas musicales, la pasión y el profundo sentimiento de que está impregnado, y el severo estilo de que en él se hace gala, y trajo á la memoria de un inteligente amigo mío el nombre de Bach, hicieron que este trozo musical fuese mirado como una verdadera joya, y como tal admirado y aplaudido con entusiasmo verdadero, y más justificado también del que produjera el tema con variaciones con que el Quinteto termina.

Hablando de Grieg, á quien, como recordará usted, ha llamado Hans de Bulow el «Chopin escandinavo,» dice un escritor que «todo lo que sus oídos han percibido, todo lo que su inteligencia ha penetrado, todas las manifestaciones del genio nacional que su corazón ha sentido, todo lo ha puesto en sus obras,» siendo el mayor título de gloria del compositor noruego su profunda identificación con el genio musical del país donde nació.

Espíritu tranquilo, de corazón noble y generoso, sin haber sentido jamás las amarguras tan frecuentes en la vida de los artistas, Grieg pasa tranquilamente sus días en una *villa* situada en las cercanías de Bergen, su pueblo natal, querido y honrado entré sus compatriotas,

que ven en él una gloria nacional, y al abrigo de las inclemencias de la fortuna, merced á una pensión del Rey de Suecia y al producto de sus obras. Natural era que éstas fuesen el reflejo de vida tan apacible: así, no busque usted en ellas los acentos de desesperación, ni la honda tristeza que encuentra en Beethoven; ni que su música sea eco de los dolores que laceran el alma, como en Mozart; ni que sea el reflejo de un espíritu sombrío y soñador, como en Schumann; pero, en cambio, verá rebosar en sus composiciones la alegría franca y espontánea, una ternura y un sentimiento que si arranca lágrimas, no son de dolor, sino de ternura y cariño, y, ante todo y sobre todo, como dice el escritor antes aludido, una afinidad natural é instintiva entre el compositor y la música popular; afinidad que se siente sin poder explicarse y cuyos efectos se palpan, sin que tampoco sea fácil discernir cómo se han conseguido.

De aquí el que yerren, y yo creo será usted de mi opinión, cuantos han querido encontrar afinidades de escuela en Grieg, y que tan equivocados anden los que creen que pudieron influir en él las tendencias dominantes en el Conservatorio de Leipsick, donde, por consejo del célebre violinista Ole-Bull, se educó, como los que opinan que influyeron más en su ánimo los consejos de Niels Gade, que fué después su maestro, y que la verdadera fuente de su inspiración se encuentre, como ya le he indicado, en los cantos del pueblo, en los *Steve* y los *Kæmpvisor*, y en la música á cuyo son bailan los aldeanos noruegos las típicas danzas del *Halling* y del *Sprigtanz*.

Esos cantos, cuyas melodías, cuyos extraños giros armónicos y cuyos ritmos *sui generis* conserva Grieg con escrupulosa religiosidad, constituyen el alma de la mayor parte de sus composiciones, y son también, por lo menos, factor importante aun en aquéllas en que quiere seguir, sólo hasta cierto punto, la forma eminentemente clásica. Y digo á usted hasta cierto punto, porque

los que han estudiado las obras de Grieg, cuyo número, por cierto, es relativamente corto, convienen en que fuera de la *Holbergh' suite*, en que hizo gala del más severo clasicismo, en las demás no ha hecho lo propio, ni mucho menos. Buena prueba es la original y bella Sonata en *sol menor* (ob. 13), para violín y piano, que Monasterio y Tragó interpretaron á maravilla en una de las sesiones de que le hablo, y que por su forma, y por la manera con que está concebida y escrita, estoy por decir á usted que, más que el título que su autor le ha dado, merece el nombre de duo de violín y piano. No sé si conoce usted la tal Sonata, la segunda de las tres que existen de Grieg; pero caso de que la haya oído, estoy seguro de que convendrá conmigo en alabar la hermosa y sentida melodía, *alma mater* del *Lento doloroso*, que constituye el primer tiempo, y luego cambia en una melodía, cuyas frases y cuyo ritmo son esencial y típicamente populares, y la bellísima y sentida balada, que tal puede llamarse, del *allegretto tranquilo*, que precede á un trozo con que la obra termina, chispeante y lleno de gracia.

La cual hubiera yo querido encontrar en el Cuarteto en *re* (ob. 11), de Tschaikowsky, cuya reciente muerte llora, no sólo su patria, Rusia, sino el mundo musical, y compositor cuyas tendencias y modo de ser difieren esencialmente de los dos antes mencionados. Con efecto: aun los que más elogios le han prodigado, no han podido menos de reconocer que en las obras instrumentales que escribió no se advierten, por punto general, aquella concisión y aquella cohesión que tanto resaltan en las de los grandes maestros, mostrándose, además, de una manera patente, que, bien al contrario de Brahms, y asemejándose en ello á Schubert y á Raff, mostró tenfa en olvido aquella oportuna observación y casi consejo de un escritor que creía que el complemento de toda obra de arte es *un retour scrupuleux de l'artiste sur lui même*; todo lo cual se explica teniendo en cuenta que,

ávido de traspasar al papel cuanto su mente sentía (y bien lo prueba el gran número de obras de todos géneros que ha dejado escritas), pocas veces supo Tschaikowsky detenerse á tiempo y discernir con calma aquello que convenía aceptar, y lo que podía y debía desecharse desde luego. Y no es sólo esa exuberancia de producción la que le separa de Grieg, cuya excesiva parsimonia en trabajar y publicar el fruto de sus tareas he apuntado, sino que, al revés también del compositor noruego, salvo el corto número de obras en que deliberadamente transcribió aires nacionales y populares, en las demás su musa no parece que se inspirara y fuera eco del país slavo, que hoy enaltece su nombre, ni, por tanto, siguiera la ruta con tanta gloria iniciada por Glinka, y seguida luego por Moussorgsky, Borodine y al presente César Cui. Confirmación de esto es el Cuarteto que he mencionado, en el cual, lo que verdaderamente agradó, obteniendo lo demás una acogida más respetuosa que entusiasta, y se tuvo por de más valor, fué el *andante cantabile, con sordino*, cuya sentida melodía más parece escrita evocando las risueñas riberas del Arno, que las heladas márgenes del Neva.

Godard, como habrá usted visto en los programas, también ha aportado su contingente á la lista de obras nuevas para nuestro público: el Cuarteto en *la* (ob. 136). Trabajo de verdadera importancia entre los que se conocen del autor de la *Danza macabra*, clásico por todos sus cuatro costados, sin perder por eso el carácter típico de la escuela francesa, de la cual es hoy día aquél uno de sus más dignos representantes, revela una inspiración noble y espontánea, un profundo conocimiento del tecnicismo del arte, al par que un espíritu independiente, que imprime á sus creaciones el sello de su propia individualidad. No sé á cuál de los cuatro tiempos de rúbrica, de que la obra consta, hubiese usted dado preferencia; de mí sé decirle que, aun reconociendo que los maestros dudaron entre el primero y el último, dando los más

la preferencia á aquél, y que el *adagio* es un trozo muy melodioso, aunque algún tanto monótono, yo me fuí con la mayoría de los oyentes, y con ellos aplaudí, hasta conseguir que se repitiera, el *minuetto*, página llena de frescura, chispeante de gracia y modelo del más depurado gusto.

Quédame tan sólo, para cumplir el propósito que formé al comenzar esta ya larga carta, hablar á usted de la Gran Sonata en *fa menor*, para piano, de Schumann. Mucho se ha dicho de éste, y varios, como era natural, los juicios que de sus obras se han formado; pero, á decir verdad, ha de convenir usted conmigo, que sea por la fuerza de la reflexión, ó por la natural é irresistible influencia que aun en los más desapasionados ejercen los nuevos derroteros por donde el arte camina al presente, no sé si para su progreso ó para su decadencia, es lo cierto que la intransigencia con que algunos miraron en un principio las composiciones clásicas de Schumann, ha ido cediendo, y la gran mayoría le ha considerado, con más ó menos reservas, como el más inmediato heredero del gran Beethoven, no vacilando en llamarle así Pougín, Mesnard y Mastrigli, entre otros que pudiera citarle, llegando el último á decir que más que otro alguno contribuyó aquél en su tiempo al progreso de la música, mereciendo por su ingenio poderoso y por su inspiración verdaderamente original, ser colocado entre el escaso número de los que forman la pléyade clásica.

Seguramente que los que tales afirmaciones han hecho, tuvieron bien presente al hacer sus juicios la Sonata que motiva estas líneas, una de las mejores composiciones de Schumann, cosa que se explica fácilmente al recordar que la musa que le inspirara, que, como es sabido, era Clara Wieck, contribuyó á ella, siendo suya la melodía del *andantino*, lo cual hace suponer con cuánta pasión la sentiría y escribiría. Inspirada y poética en alto grado, hasta el punto de que á ella pudiera aplicarse lo que él mismo escribió á su amada, al enviarle su *Fantasia*:

«es una de las cosas más apasionadas que he escrito en mi vida; es un grito doloroso que te envía mi alma;» por la belleza de las ideas, por la habilidad con que están desarrolladas, por la riqueza de armonía y por la ciencia suma que revela, merece y debe ser contada entre las obras maestras del arte clásico.

He aquí cuanto de nuevo hemos oído, querido amigo, en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos. De lo demás, casi no me atrevo á enumerarlo, ante el temor de hacer aún más interminable esta epístola; pero, en fin, sepa, por si no lo ha leído, que Haydn ha figurado en los programas con su Cuarteto en *re menor* (ob. 76); Mozart, con sus Cuartetos en *re menor* y en *re* (obs. 421 y 499); Beethoven, con el Cuarteto en *si bemol* (ob. 18) y el gran Trío en *si bemol* (ob. 97); Weber, con el gran Duo concertante en *mi bemol* (ob. 47); Schubert, con el Trío en *si bemol* (ob. 99); Mendelssohn, con el gran Trío en *do menor* (ob. 66) y el Quinteto en *re* (ob. 87); el ya nombrado Schumann, con el Cuarteto en *la menor* (ob. 41), y Saint-Saens, con su Sonata en *do menor* (ob. 32).

Decir á usted el modo y manera como todo ello se ha interpretado bajo la hábil é inteligente dirección de Monasterio, no es fácil, y mejor idea hubiese podido formarse al oír los entusiastas y espontáneos aplausos con que las obras eran acogidas por el numeroso público, compuesto de los verdaderos y legítimos amantes de la música, que llenaban de bote en bote el espacioso Salón Romero. Pasión, arte, delicadeza, profundo sentimiento, traducción fiel y exacta del pensamiento del autor, he aquí lo que ha distinguido, como siempre, á Monasterio; Tragó ha hecho gala de su asombroso mecanismo, y mostrado una vez más su gran valer artístico, justificando de modo elocuente la envidiable altura que ha alcanzado en las regiones del verdadero arte; Mirecki ha dado también relevantes pruebas de la merecida reputación que goza, y del perfecto derecho con que ha compartido con aquéllos el triunfo alcanzado en la campaña que con glo-

ria del arte acaba de terminarse; Yuste ha hecho ver que si Brahms, como cuentan, al querer ejecutar su Quinteto en Londres, tuvo nada menos que traer de su patria un hábil clarinete que interpretase su obra, dado que los de allí, por lo visto, no respondían á sus deseos, aquí un modesto joven, de pocos conocido hasta la sesión en que le oímos, sabe vencer con gran maestría las dificultades de que la obra está erizada, y es digno continuador de los inolvidables Romero y Melliez; y, por último, los señores Pérez, Lestán y Cuenca han contribuido, también con aplauso, á que las sesiones celebradas pudiesen y debiesen contarse entre las mejores que de largos años há viene celebrando la *Sociedad de Cuartetos*.

Ahora no me queda más que desear que Dios nos conserve en su santa guarda, y conceda á usted tanta salud como paciencia ha gastado en leer esta epístola.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Enero 1894.)

CXXXVII

BARBIERI

El arte músico español ha sufrido una irreparable pérdida: su más genuino representante; el varón insigne y popular en quien dichosamente se juntaban una vasta y exquisita cultura literaria, y el numen de la creación españolaísima y castiza, como en ocasión solemne dijo su gran amigo Menéndez y Pelayo; el maestro D. Francisco Asenjo Barbieri ha muerto, dejando sumidos en el dolor, no sólo á aquéllos con quienes le unían los vínculos de la sangre y á los que nos honrábamos con su cariñosa amistad y ameno é instructivo trato, sino á cuantos respetan y estiman en todo su valer las legítimas é indiscutibles glorias de la patria.

Amante de ella como pocos, ella fué el numen de su inspiración lozana y fecunda; ella la que le hizo emplear su clarísimo talento y erudición suma en ilustrar por medio de numerosos escritos no pocos de los muchos puntos oscuros de la historia del arte músico entre nosotros; ella la que le hizo rebuscar con indecible afán y laudable perseverancia gran caudal de datos para escribir dicha historia y las vidas de tantos hombres ilustres de las pasadas edades, cuyos nombres y cuyas admirables obras eran, en gran parte, desconocidas, ó punto menos; ella, en fin, la que le hizo reunir el tesoro único é inapreciable de libros y documentos que constituían su riquísima biblioteca, la cual, con patriótico acierto, legó en el postrer día de su vida á la Biblioteca Nacional.

Reseñar la vida laboriosa del hombre, del artista y del

sabio, y consagrar un recuerdo á su memoria, tal es el objeto de este escrito.

Pocos como Barbieri pudieron poner por lema al frente de su modesta vivienda el *Labor omnia vincit*, de Virgilio; y de pocos también, con más razón, podría repetirse lo que un célebre escritor decía, hablando de otro literato insigne, que el noble tesón obra maravillas; y la fe hace que se remuevan de su asiento las montañas. Que sólo así, sólo con una constancia á toda prueba y una fe inquebrantable en un porvenir en que viera compensados sus legítimos afanes, pudo rendir su último aliento, colmado de honores, querido y respetado desde el más elevado prócer hasta el humilde hombre del pueblo, y ser tenido como una verdadera autoridad en el noble arte á que consagró su vida entera el hombre que nació en humilde cuna y vió su juventud atormentada por los rigores de la pobreza.

Barbieri, según cuenta mi ilustrado compañero el señor Peña y Goñi en la biografía que hace años escribió del insigne maestro, nació en Madrid el 3 de Agosto de 1823, teniéndole en la pila bautismal de la iglesia de San Sebastián la hija del famoso compositor de tonadillas Don Blas Laserna, á la que, sin duda, debió el retrato del mismo que más de una vez me enseñó y adornaba su despacho en la casa de la Plaza del Rey.

Fuese por el carácter un tanto levantisco que mostrara, ó por la costumbre, inveterada entonces, de sujetar los jóvenes á la férula de un *dómine*, raza que en bien de la humanidad ha desaparecido en nuestros días, lo cierto es que después de haber estudiado con aprovechamiento la primera enseñanza, sus padres le confinaron al convento de Trinitarios de Santa Cruz de la Zarza, donde es de presumir que viese práctica y dolorosamente la verdad del aforismo que los tales maestros tenían por divisa, «la letra con sangre entra;» pero donde es seguro que estudió con gran provecho el latín y la retórica, bases de su futura cultura literaria.

Vuelto á Madrid, quiso primero ser médico, y más tarde ingeniero, hasta que la marcada afición que mostraba á la música, y se hacía patente hasta el punto de no perder ensayo ni representación de la compañía de ópera italiana que actuaba en el teatro de la Cruz, en que vivía, por ser su abuelo materno alcaide del mismo, hizo que su familia, sin desesperanzar el que abrazara una carrera científica, le dedicase al divino arte, haciéndole aprender el solfeo con D. José Ordóñez Mayorito, consiguiendo que ingresara después, en 1837, en el *Conservatorio de María Cristina*, donde estudió el clarinete con Broca, el piano con Albéniz, el canto con Saldoni, y la composición, en fin, con Carnicer, quien le tomó gran cariño, y cuya memoria respetó á tal punto Barbieri, que por iniciativa suya se puso en recientes tiempos el busto de aquel respetable anciano en la fachada del Teatro Real, al lado de los compositores lírico-dramáticos de más fama.

Desgracias de familia obligaron á la de Barbieri á trasladarse á Lucena, dejando á éste en Madrid entregado á los azares de la suerte; y que ésta, por entonces, estuvo bien lejos de serle propicia, bien claramente se deduce al verle figurar como *murguista* felicitando á todo sér viviente, como clarinete de la banda del 5.º batallón de la Milicia Nacional, como músico de bailes, como leccionista de última fila, y, en fin, como partiquino en el teatro del Circo, lo cual recordaba luego, diciendo: «Como cantante he llegado donde llegan pocos; he cantado el Petrucci de la *Lucrecia*, y no me han silbado.»

El robo del clarinete, que constituía su fortuna, y el haber caído soldado, pusieron en grave aprieto al pobre joven; pero una mano amiga redimió su suerte, y su actividad y su ánimo esforzado le repararon la pérdida sufrida. Viósele entonces recorrer media España, como maestro de coros y apuntador de varias compañías tras-humantes de ópera italiana, haciendo más de una vez el viaje á pie, y pudiendo decir como el sabio griego: *omnia*

mea mecum porto, que un estudiante de Alcalá traducía: «mi equipaje no paga portes,» hasta venir á parar en maestro de música del Colegio de Bellas Artes, de San Eloy, de Salamanca, y director de aquel Liceo, puestos que muy luego abandonó, considerando estrecho aquel campo para el logro de sus aspiraciones, volviendo á Madrid y sentando aquí sus reales, decidido de nuevo á probar fortuna.

Bien se comprende que ésta no le sonrió en los primeros tiempos, con sólo recordar cuán inútiles fueron sus esfuerzos y los de Carnicer para que se pusiera en escena la ópera *Il Buontempone*, que con febril actividad había escrito, no bien llegado á la corte; sus baldías cuanto activas gestiones para implantar en el teatro la ópera española, y el que, por fin y postre, tuviera que darse por contento con el modesto empleo de apuntador y copiante en el teatro que por entonces, y por breve tiempo, existió en el Palacio Real.

Pero la suerte, que hasta allí había sido bien avara en prodigarle sus dones, cambió de pronto. Al ruidosísimo éxito alcanzado con *El Duende*, por Olona y Hernando, á quien no puede negarse la gloria de haber sido el restaurador, por no decir fundador, de la zarzuela, siguióse otro no menor con *Gloria y Peluca*, de Barbieri, cuyas famosas seguidillas:

No te tapes la cara,
Niña bonita...

se hicieron bien pronto populares, y con *Tramoya*, zarzuela escrita por Olona en brevísimas horas, por una apuesta, en una mesa del café Suizo, centro de la juventud literaria de entonces, y libro que bordó nuestro maestro con una música ligera y alegre, cuyos principales cantos á seguida también entonó el pueblo. Estos triunfos, y los que Gaztambide había alcanzado con la *Mensajera* al inaugurarse el teatro Español, animaron á los

tres maestros mencionados á formar, en unión de Oudrid y de Inzenga (que asimismo habían hecho ya sus primeras armas en el género á que iban á dedicarse), y de Salas y de Olona, una Sociedad para establecer definitivamente, y con bases sólidas, la zarzuela en el teatro del Circo; y aún me parece verlos más de una vez reunidos con tal objeto en el despacho del respetable notario Don José María de Garamendi, gran amigo de mi padre, y á cuya casa acudía yo con gran frecuencia.

Las cosas, sin embargo, no fueron al principio á medida de los deseos de aquellos artistas, y Barbieri mismo me contó, más de una vez, los apurados trances en que se vieron, y la prisa que tuvo que darse para escribir á vuela-pluma algunos trozos musicales de la zarzuela del inolvidable Ventura de la Vega, y la cual miraban como la única tabla de salvación en el inminente naufragio que les amenazaba. Que lo fué, inútil es decirlo, pues sabido es el éxito inmenso de *Jugar con fuego*, de que fuí testigo, interpretado por la Adelaida Latorre, Salas, Calvet y Sanz, y en que ya se destacó de modo claro la personalidad de Barbieri en el famoso coro de locos, que todas las noches se repetía en medio de atronadores aplausos, y fué en seguida del dominio de todas las gentes.

Desde entonces todo cambió para Barbieri, y no cabe reseñar sino de pasada, dados los límites que forzosamente ha de tener este artículo, la ardua labor á que se consagró, y la serie, por caso raro interrumpida, de triunfos alcanzados por él en la escena española, con las setenta obras lírico-dramáticas que brotaron de su pluma, y de las cuales en sólo doce admitió la colaboración de otros ingenios musicales, en el período de 1851 á 1893, en cuya última fecha el público acogía con gran aplauso la alegre música del desenfadado sainete lírico de Ricardo Vega, *El señor Luis el tumbón*, mientras el maestro, seguro del éxito, nos regocijaba á varios amigos y admiradores suyos, en casa del ex-ministro Sr. Pidal, cantando, con la gracia y donaire que le eran peculia-

res, la saladísima muñeira de *Por seguir á una mujer*, las populares seguidillas del *Barberillo*, y varios trozos de la misma zarzuela, cuya primera representación se estaba dando en aquellos momentos.

Y la razón indicada hace que no me sea dable enumerar dichas obras, y tenga *a fortiori* que ceñirme á citar tan sólo las más importantes, aun á riesgo de omitir alguna de verdadera valía. *Gracias á Dios que está puesta la mesa; El Marqués de Caravaca*, con aquel

Físico de un regimiento
Que honra á la caballería,
Mi cuerpo, de noche y día,
Es mi solo pensamiento,

tan admirablemente caracterizado por Caltañazor; *La Espada de Bernardo*, cuya españolísima é inspirada serenata figurará siempre entre nuestros mejores cantos nacionales; *Galanteos en Venecia; Mis dos mujeres; Los dos ciegos; El Vizconde; El Sargento Federico; El Diablo en el poder; El Caballero particular; Entre mi mujer y el negro; Un tesoro escondido; Pan y toros*, la obra maestra por excelencia; la preciosa joya musical *El Hombre es débil; El Tributo de las cien doncellas*, y *El Barberillo de Lavapiés*, muestran de modo patente la entusiasta actividad de Barbieri, su laboriosidad incansable, y la lozanía y frescura de su inspirada mente.

Amamantado en la música italiana, pudo rendir, y rindió en efecto, tributo á ella en sus primeras obras; pero, español de pura raza y hasta la medula de los huesos, no tardó en desligarse de ella, tanto cuanto á sus propósitos convenía, y adquirir la personalidad propia que le hacía firmar, en algunas de sus cartas que poseo, *El Maestro bandurria*, y ser quien representara en el movimiento musical de nuestra patria, como ha dicho un admirador suyo, el esfuerzo más original y más fecundo: la transformación del canto popular en música

dramática. Hija la más afortunada de ese esfuerzo es, á mi juicio, su zarzuela *Pan y toros*, hermoso y acabado cuadro de costumbres del pasado siglo, y que le ha valido le apellidasen el Goya de la música, y por el cual, aún con más razón, si cabe, que por *El Barberillo de avapiés* (inmortal mientras haya feligreses en San Lorenzo, sol en las Vistillas y gracia en Madrid, como con singular donaire ha dicho el ingenioso escritor que firma con el pseudónimo de Kasabal), se le ha puesto al par de D. Ramón de la Cruz; opinión confirmada, con su autoridad indiscutible, por el ya citado Menéndez y Pelayo al escribir que las obras del célebre sainetero «tienen muchos puntos de contacto con las de Barbieri en lo musical, siendo uno y otro, el primero con fuerza más honda, el segundo con más variedad y elegancia, los más cumplidos representantes de la genialidad y gustos artísticos del pueblo de Madrid; de la alegría ligera, confiada y bulliciosa de los últimos años del siglo XVIII, trocada en impulso heroico en la sangrienta aurora del siglo presente.»

Dados el modo de ser de Barbieri, las inclinaciones de su musa, y la espontaneidad, frescura y poética sencillez de las ideas musicales que su inspiración le dictaba, y son los caracteres distintivos de sus obras, dicho se está que el drama no había de ser el terreno en que luciese más su ingenio, ni la música religiosa el género en que pudiera desplegar mejor las dotes de que estaba enriquecido; y, sin embargo, en esa misma zarzuela que acabo de mencionar, por no nombrar otras en las que pudieran citarse ejemplos parecidos, hay páginas altamente dramáticas, en que la inspiración del maestro se remonta á gran altura; y la música sagrada cuenta dos joyas debidas á su pluma, en que se muestra heredero de las tradiciones de la mejor escuela española: su motete *Versa est in luctum*, y el responso *Liberame, Domine*, ambos á voces solas, y el último de los cuales, escrito para los funerales de Cervantes, se oyó en los del malogrado

Rey D. Alfonso XII en la iglesia de San Francisco el Grande, sin que desmereciera al lado de las obras de Robledo, Lobo, Victoria, Tafalla y Eslava, glorias del arte patrio, que en tan triste ocasión se cantaron, dirigidas por el mismo Barbieri.

El verdadero culto que á aquellos maestros profesaba, y las arraigadas y profundas convicciones que en lo relativo al divino arte tenía, le hicieron desde luego mirar con temor las tentativas encaminadas á desviar aquél de lo que consideraba como sus cauces naturales. De aquí su enemiga á la escuela wagneriana, que á veces extremaba, por más que reconociera el mérito de su fundador y aquilatara el verdadero valer de algunas de sus obras; y de aquí también el que, si perdonaba á aquél en ocasiones, sintiera, en cambio, horror invencible, y mirara como cuadrilla funesta y merecedora de ser entregada á un Santo Oficio musical á los discípulos é imitadores del maestro de Bayreuth, como perdurables corruptores del buen gusto y constantes demoleedores del bello arte.

Y cuéntese que esa inquina no reconocía otras causas que las indicadas, y en manera alguna podía tener su origen en intransigencias nacidas de un exclusivismo desnudo de toda razón, ni en prejuicios de escuela en mal hora formados, ni en el amor exclusivo que pudiera suponerse sentía hacia la música italiana, que fué el ambiente en que nació y vivió durante su mocedad; que tales cosas no pudieran creerse en quien conocía á fondo, y saboreaba como pocos, las bellezas que esmaltan las obras de los grandes genios de la música alemana, siendo asiduo asistente á las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, de su cariñoso y leal amigo Monasterio; en quien había dado á conocer, como director de la Sociedad de Conciertos, varias sinfonías de Haydn, Beethoven y Mendelssohn, y en quien había puesto en escena por vez primera, y dirigido con *amore*, en el teatro de los Campos Elíseos, el *Fausto*, de Gounod, mirado entonces como innovación atrevida, al par que el *Guillermo Tell*, de

Rossini, de modo tal, uno y otro, que no han tenido parecido después.

Y si Barbieri, como compositor eminentemente nacional, ha sido digno del renombre que alcanzó, no menos era merecedor de él como musicógrafo. Los lauros ganados desde las primeras obras en que se dió á conocer no le desvanecieron, y al propio tiempo que regocijaba á las gentes con la alegre música de sus partituras, dedicóse con afán indeleble al estudio de la literatura musical. Consecuencia de ello fueron un sinnúmero de artículos publicados en diferentes periódicos y revistas, los cuales en vano, y más de una vez, le pedí reuniese en un libro, y las obras de verdadera importancia que más tarde brotaron de su pluma y que, con justicia, le dieron el primer puesto entre nuestros literatos y críticos del arte. Entre ellas merecen especial mención el interesante estudio que publicó al frente del *Don Lazarillo de Vizcardi*, del jesuita Eximeno, publicado por la Sociedad de Bibliófilos, de que era uno de los fundadores; el saladísimo folleto *Las Castañuelas*; el profundo estudio sobre el *Canto de Ultreja*, rico de erudición y de doctrina en punto á la antigua notación neumática, objeto hoy mismo de ardientes polémicas; las dos interesantes Memorias que leyó en el Congreso Católico de Madrid sobre los vicios introducidos en el canto eclesiástico y en la música religiosa, y sobre la necesidad de su reforma; gran número de biografías de músicos españoles, la mayor parte inéditas, ricas de datos y de curiosas noticias, fruto de una investigación perseverante y prolija, y los discursos con que marcó su entrada en las Reales Academias de San Fernando y Española, el primero sobre *La unión de las bellas artes*, y el segundo acerca de *La música de la lengua castellana*.

Pero ni cuanto queda dicho, ni las curiosas noticias y la gran copia de datos que suministrara al belga Vander Straten, para sus dos interesantes volúmenes sobre los músicos flamencos y neerlandeses, que le fueron dedi-

cados por su autor; á Joaquín de Vasconcellos para sus *Músicos portugueses*; al erudito Riaño para su estudio sobre la *Música española de la Edad Media*, y al mismo Menéndez y Pelayo para su célebre *Historia de las ideas estéticas en España*, bastaban á saciar su ardiente amor al arte; así es que, al par de ello, emprendió y dió cima á su magistral *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, libro interesantísimo, enriquecido con curiosas y hasta entonces ignoradas noticias, y que por sí solo bastaba para darle la sólida y justificada opinión de sabio que ya de antemano gozaba.

Mas la escrupulosidad exquisita que tenía en estos trabajos de erudición, y de que es muestra el haber leído, según confesión propia, todo el *Epistolario* del Cardenal Bembo, para comprobar la veracidad de una cita, y el afán insaciable de inquirir y rebuscar en archivos y bibliotecas hasta el último detalle de cuanto á su propósito convenía, si bien dieron autoridad irrecusable á sus escritos, fueron causa de que no diera feliz término á estudios interesantísimos para la literatura musical española. Así ha dejado, después de reunidos ya, puede decirse, todos los materiales, comenzados unos y próximos á terminarse otros, la *Historia de la música y teatro popular en el siglo xviii*; la de *Los monjes músicos del Escorial*, y en la que se proponía insertar las biografías de los maestros españoles cuyas obras figuran en el riquísimo archivo de aquel Monasterio; su *Estudio sobre los libros de baile y pantomima*, de los que poseía una rara y variada colección; la terminación de otro sobre el teatro, que dejó sin concluir el ilustre crítico Cañete, y un *Cancionero de los siglos xvi y xvii*, del cual tenía ya traducida á notación moderna la música, y escritas las vidas de varios músicos célebres que en él figuran, entre ellas las de Juan Blas de Castro y el famoso Mateo Romero (a) *El Maestro Capitán*, que terminó y me leyó pocos días antes de verse presa de la cruel dolencia que le ha llevado al sepulcro.

Impotente la ciencia para atajar sus estragos, Barbieri, que en el Congreso Católico de Madrid había terminado su discurso haciendo patente su «profundo amor á nuestra Santa Madre la Iglesia,» preparóse á morir como cristiano; recibió con profunda devoción los Sacramentos, y fortalecido con ellos su espíritu, después de dictar su última voluntad, con ánimo sereno encargó á sus parientes y á los fieles y cariñosos amigos que le rodeaban, hicieran saber á todos que moría como católico, diciéndoles, al propio tiempo, que no quería pompas mundanas en su entierro, acordándose tal vez de aquella hermosa frase del gran Quevedo, por quien tan especial predilección sentía: «Morir santamente importa; estar magníficamente enterrado, no... Cuidar que el túmulo llegue al cielo y no la alma, más es descuido que cuidado.»

Barbieri entregó su alma á Dios al comenzar el 19 de Febrero; su cadáver fué expuesto en aquella misma biblioteca, que era el mayor encanto de su vida, y rodeado de aquellos libros que, como donosamente decía, eran «maestros que no riñen y amigos que no piden;» y su entierro fué una verdadera manifestación de duelo de parte del pueblo madrileño, por quien tan gran predilección sentía, recibiendo su cuerpo cristiana sepultura en el cementerio de San Isidro.

Allí le dejamos, mudos de dolor, que, como ha dicho un escritor insigne, «no hay lenguaje que supere al llanto, cuando se da á un tierno amigo la despedida hasta la eternidad sobre el montón de tierra que va á cubrir su sepultura.»

(*La Ilustración Española y Americana*, 28 Febrero 1894.)

CXXXVIII

MONASTERIO

Hallábase hace pocos días el maestro Monasterio en la Capilla de Palacio, cuando recibió aviso de que *in continenti* se presentara en la Real Cámara. Una vez en la regia estancia, S. M. la Reina le manifestó que le había llamado para tener el gusto de entregarle en propia mano el nombramiento de Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, que, con completa aquiescencia suya, había acordado el Ministro de Fomento.

Iútil es decir la profunda gratitud del gran artista por la merced que recibía y la delicada y bondadosa manera con que le era otorgada, que al par que enaltece á la augusta persona de la Reina, atenta siempre á recompensar el verdadero mérito, y muestra con cuánta razón dijo Tirso en una de sus más famosas comedias:

Blasón de un rey es el dar,
Pero lo es más el dar bien,

honra al hombre que ve premiada, y de modo tan señalado, una vida entregada por completo al culto del divino arte, y merced á lo que se debe en gran manera el movimiento musical de nuestra patria en la segunda mitad de la presente centuria.

Y por si lo dicho no fuera bastante para llenar de legítimo orgullo á Monasterio, el Sr. Moret, secundando el nobilísimo ejemplo dado por la Soberana, y por iniciativa

propia digna de elogio, quiso dar, y dió, con efecto, personalmente posesión de su nuevo cargo al agraciado, en presencia del Director general de Instrucción pública, del Rector de la Universidad Central y del Claustro de Profesores de la Esquela, que con marcada satisfacción vieron al compañero que por más de treinta y siete años había compartido con ellos las rudas tareas de la enseñanza, ascender, en recompensa de una larga y gloriosa carrera artística, al puesto que ocuparon el ilustre Arrieta; el gran didáctico Eslava, verdadera gloria del arte; Ayala, Ventura de la Vega y tantos otros hombres ilustres de nuestra patria.

La popularidad que justamente goza el nombre de Monasterio parecería excusar toda reseña que de sus méritos se hiciere, y toda apreciación de su mucho valer como artista y como hombre; pero considerando que *La Ilustración* tiene campo más anejo que el de nuestra patria, he creído no estaría de más el darle á conocer á los lectores de allende las fronteras, aunque para ello tenga que repetir en parte algo de lo que años há tengo dicho, adicionándolo con todo aquello que necesario fuese y al caso y á mis propósitos conviniera.

D. Jesús de Monasterio y Agüeros, de noble y distinguida familia, es oriundo de las montañas de Liébana, en la provincia de Santander, y nació en la villa de Potes el 21 de Marzo de 1836. Una tarde, y cuando aún no contaba cuatro años y medio, hallábase su padre, que había vestido la toga en varios cargos de la administración de justicia, entreteniéndose los ocios de una inmerecida cesantía, tocando el violín, que en su juvenil edad había aprendido en Valladolid, al par que la *Instituta* y el *Digesto*, 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 padre, con gran instinto, comprendió que aquellos sollozos revelaban un alma delicada,

una sensibilidad nada común, y eran los primeros destellos de una organización privilegiada, tal vez del genio, y desde luego se propuso no contrariar una vocación manifestada de modo y manera tan sublimes. Aprovechó el primer viaje que hizo á Valladolid para comprar á su hijo, cual sucedió á Mozart y á Viotti, un pequeño violín, que nuestro querido amigo conserva como preciosa reliquia, y dióle luego algunas lecciones, tan bien aprovechadas, que pocos meses después ya tocaba para que bailasen los mozos y mozas de su pueblo en la renombrada romería de Santo Toribio de Liébana, como, según cuentan, hizo de joven, en idénticas circunstancias, Mozart.

Tan precoz disposición no podía ni debía malograrse: así lo comprendió su padre, poniéndole desde luego bajo la dirección del primer violín de la Catedral de Palencia, llevándole más tarde á Valladolid á recibir lecciones de un entendido aficionado, el Sr. Ortega Zapata, y trayéndole después á la corte, donde perfeccionó sus estudios con D. José Vega (cuyos excelentes consejos aprovechó el joven Jesús), D. Juan Ortega y D. Antonio Daroca, profesores los tres de la Real Capilla, mereciendo el honor de tocar en Palacio y de que el entonces Regente del Reino le señalara una modesta pensión.

Corrió por entonces Monasterio las principales ciudades de España, cosechando aplausos y diplomas de mérito, hasta que la muerte de su respetable padre puso término á los viajes, obligándole á retirarse con su madre y hermanas á su pueblo natal. Allí, en su querida *tierruca*, hubiera permanecido, y tal vez, ahogado por el mutuo cariño, habríase malogrado un porvenir de triunfos y de gloria, si un hombre entusiasta por el arte y cariñoso hasta el extremo con su pupilo no se interpusiera, arrancándole, con voluntad firme y decidida, del obscuro rincón donde había ido á llorar su reciente desgracia. Este hombre, que para Monasterio fué lo que el pobre maestro de escuela de Haimbourg con Haydn, el

noble tarentino Girolamo Carducci con Paisiello, y el P. Polcano con Cimarosa, era su tutor D. Basilio Montoya. Con un cariño verdaderamente paternal se encargó de la educación de su pupilo, y después de aconsejarse de los mejores maestros, le llevó al Conservatorio de Bruselas, donde, por mediación de Gevaert y del hijo del inspirado tenor Manuel García, consiguió fuera admitido, tuviese por maestro de violín al gran Beriot, de armonía á Lemmens y de composición al sabio Fetis; vigiló su educación, manteniendo activa correspondencia con los maestros del joven Jesús, y, hasta morir en brazos de su agradecido pupilo, dióle señaladas muestras de un cariño y de una solícitud verdaderamente paternas.

Dos años no más habían pasado desde que Monasterio, no sin dar pruebas de su carácter resuelto y decidido, había entrado en el Conservatorio bruselense, cuando Montoya recibió de allí una carta que le colmó de alegría. El entusiasta amigo de Monasterio, el hoy célebre musicógrafo y director de aquel centro docente, F. A. Gevaert, le anunciaba en ella 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 discípulo Beumer, 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 estudiara y llegase, como merecía, «á la más elevada altura en el arte.»

Ansioso de ver á su madre, abandonó poco tiempo después aquella su segunda patria, y á su llegada á Madrid recibió el nombramiento de violín honorario de la Real Capilla, llegándole de Roma el título de miembro, también honorario, de aquella Academia pontificia, y de Londres la invitación de Julien para tomar parte en los conciertos que anualmente daba en Inglaterra, Escocia é Irlanda. 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 compa-

tríota, pues habiendo sido objeto de espontáneos y nutridos aplausos en el teatro de Edimburgo al terminar una *Fantasia española* de su composición, sintió, una vez retirado de la escena, desencadenarse una tormenta de silbidos y gritos que le aterró, hasta que el empresario, loco de alegría, se apresuró á tranquilizarle, haciéndole saber que los buenos de los edimburgueses, cuando llegan al colmo de su entusiasmo, no aplauden: silban y braman.

Monasterio, á la vuelta de su viaje (1857), entraba ya definitivamente en la orquesta de la Capilla Real, y recibía el nombramiento de Profesor de violín del entonces Conservatorio de Música, cargo que con loable celo y perseverancia ha desempeñado hasta encargarse, cuatro años há próximamente, en la misma Escuela, de la cátedra de *Perfeccionamiento de violín y de música instrumental de cámara*, que en la actualidad desempeña. Cuáles hayan sido los resultados de su escuela, dígalos todo el que haya oído interpretar á los instrumentos de cuerda, en la *Sociedad de Conciertos* y en el Teatro Real, las más difíciles obras, de modo incomparable, mostrando así elocuentemente la manera admirable con que Monasterio ha sabido transmitir 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 allí había adquirido, le obligaron á salir de España en el otoño de 1861. Corrió, hasta la primavera del siguiente año, Bélgica, Holanda y gran parte 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 gran ejército de los espíritus,» como la lla-

ma un profundo pensador de nuestros días. 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 entonces de sus oyentes, y «cambiaba el estado de su alma,» como á Baillot le decía en la Malmaison el Cónsul Bonaparte.

Durante esa excursión, y aprovechando Monasterio los días que le faltaban para tomar parte en los notables conciertos del *Gevandhaus*, de Leipsick, marchó á Berlín, deseoso de conocer á 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 el *Adiós á la Alhambra*, preciosa joya de su composición. Tanto gustó é impresionó ésta al autor del *Roberto*, que le obligó á repetirla, y le instó para que retardara su viaje, á fin de tomar parte en un concierto que iba á darse en el Palacio Real, y que aquel gran maestro debía dirigir.

Después de este viaje artístico, y á pesar de las reiteradas instancias del Gran Duque de Weimar para que aceptase el puesto de primer violín y director de los conciertos de su corte, y de las que más tarde se le hicieron por el ilustre Gevaert para que ocupase en el Conservatorio de Bruselas el puesto de su maestro Beriot, Monasterio sentó sus reales definitivamente entre nosotros.

Su amor al arte y su veneración á los clásicos, á cuyo estudio ha consagrado largas vigiliass, han hecho que nos deleitemos oyendo las más preciadas obras de éstos en las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, que, en unión del inolvidable Guelbenzu, fundó en 1863, y que hoy siguen siendo el deleite y encanto de los verdaderos amantes de la música; de tal modo, que no ya el humilde saloncillo del Conservatorio, donde comenzó sus tareas, sino el Salón Romero, al presente, apenas basta para contener el público que acude á admirar las producciones de los grandes maestros antiguos y modernos en el

género clásico de cámara, y el artista que de una manera inimitable las da á conocer, «no tan sólo cual aquéllos las habían soñado, sino enriquecidas, completadas y como transfiguradas por esta segunda creación,» como de Baillot decían sus contemporáneos. Y es que, como ya en otra ocasión dijimos, Monasterio, con su *Stradivarius* en la mano (precioso regalo de D. Juan Gualberto González), arrastra tras sí á su auditorio, 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 sublime Quinteto en *sol menor* de Mozart, ora oprime su corazón y le agita y le conmueve en un pasaje drámatico de Beethoven; y es que, como nuestro artista 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 Mendelssohn con pasión.*

Y de esas memorables sesiones, cuya crónica está escrita en *La Ilustración*, salieron, como ha dicho Castro y Serrano en su precioso libro, escrito años há, *Los Cuartetos del Conservatorio*, «los aficionados que á su vez extendiesen la afición por diversas capas sociales extraviadas por modas de mal gusto;» siendo consecuencia de ello el que nuestro público admire hoy y aplauda con intuición pasmosa las obras de los más afamados maestros, muchos de cuyos nombres no eran por aquellos tiempos siquiera conocidos de la mayoría de las gentes; y que esa saludable reacción musical se haya extendido á las principales poblaciones de España, merced á los viajes, que bien pudieran llamarse de propaganda del buen gusto, que ha hecho la referida Sociedad en más de una ocasión.

Y no sólo es esta rama del divino arte en la que Monasterio raya á gran altura, pues no menor es la que alcanza como director de orquesta. Sus primeros ensayos, á los que se resistió con el temor de un hombre de valer, á pesar del gran respeto y cariño que le merecía el gran

Eslava, iniciador de la idea, fueron en las primaveras de 1864 y 1865, dirigiendo con notable acierto los conciertos clásicos que se dieron en el gran salón del Conservatorio por la *Asociación artístico-musical de Socorros mutuos*, y mereciendo que aquel sabio maestro le regalara, con expresiva dedicatoria, la partitura original de su hermosa *Cantiga del Rey Alfonso el Sabio*, que en ellos se estrenó. Después, y desde 1869 hasta 1876, estuvo al frente de la *Sociedad de Conciertos*, que cuenta aquella época como una de las más brillantes de su ya larga historia. Conocedor profundo nuestro artista de la orquesta, y tanto 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, canten con el violín como su hábil director puede hacerlo, y de tal modo obedezcan á la más ligera inflexión de aquélla y respondan al pensamiento de éste, que no haya faltado un orador elocuente que al verlo, en tiempos que la España andaba harto revuelta, dijese que el poder más respetado que conocía entre nosotros era el de Monasterio sobre su orquesta.

Si, como Buffon ha dicho, el estilo está en nosotros, es la expresión de nuestros sentimientos, es «el hombre mismo,» las obras de Monasterio revelan lo que es. Su *Scherzo fantástico*, su *Marcha fúnebre y triunfal*, su *Andante religioso* y su *Estudio de concierto*, para orquesta; su *Gran fantasía sobre aires españoles*, su *Concierto en si menor* y su poético *Adiós á la Alhambra*, para violín; los *Estudios artísticos* para dicho instrumento, grandemente elogiados por Gevaert, y adoptados como texto por los Conservatorios de Madrid y Bru-

selas; su cantata *El Triunfo de España*; sus coros á voces solas *El Regreso á la Patria y Véante mis ojos*, de Santa Teresa; su *Dies iræ*, á fabordón, y el *Requiescat*, también á voces solas, hermosas y sentidísimas páginas que en breves horas, y nublados los ojos por el llanto, escribió para los funerales de su santo amigo D. Santiago de Mañarnau, y cuyo autógrafo poseo, y un *Album* de bellas é inspiradas melodías para canto, todas ellas revelan el carácter melancólico de nuestro amigo, no de esa estéril tristeza 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 sinceramente religioso, y todas, en fin, revelan un alma pura, un corazón sano, una inteligencia elevada.

Recompensa debida á labor tan ardua como la que he reseñado, fué la de ser uno de los individuos de número de la Real Academia de San Fernando, nombrados, una vez creada en ella, en 1873, la Sección de Música, de la que ha sido elegido presidente en los momentos que escribimos estas líneas, y la de ver honrado su pecho con la gran cruz de Isabel la Católica en 1879, y la encomienda de Cristo de Portugal, que personalmente le entregó el Monarca lusitano cuando Monasterio hizo su primera excursión artística á Lisboa con la *Sociedad de Cuartetos* en 1882.

«Contento con merecer las ajenas alabanzas, no se fatiga por obtenerlas;» modesto, no hipócrita; incapaz de presunción, como de aquella «raíz de infinitos males y carcoma de las virtudes,» como Cervantes llamó á la envidia, sabe que «la modestia es la verdad,» según de modo admirable la definía Santa Teresa, y ni se creé merecedor de todos los elogios que se le prodigan, ni desprecia su valer; y es que, como todos los 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, sincero y firme en su amistad, recto en su proceder, ajeno á todo fingimiento é hipocresía, y amante de sus discípulos, que ven en él un maestro solícito, ansioso de sus adelantos, y protector decidido en todo momento, es, por último, digno heredero de las tradiciones de su gran amigo Masarnau, y amparo, por tanto, de no pocos infelices á quienes socorre en sus necesidades y consuela en sus aflicciones.

Tal vez á algunos de los lectores de *La Ilustración* que no le conozcan, parezcan exagerados estos elogios; tal vez los consideren hijos, más bien que de un juicio recto y desapasionado, de la fraternal amistad que con él nos une, y de que Monasterio dió elocuente muestra en el muy sentido y bien pensado discurso que leyó con motivo de nuestra entrada en la misma Real Academia, de que él es uno de sus miembros más preclaros. Fácil sería sincerarnos de ello; pero no lo hacemos, recordando que Quintana ha dicho: «Esta especie de excusas no sirven para los hombres de razón, porque no las necesitan; ni tampoco para los preocupados, porque no les convencen.»

Bosquejado lo que es el hombre y reseñada la vida del artista, sólo me resta enviarle mi cordial felicitación, tanto más cumplida, cuanto que el importante puesto que le ha sido confiado, lejos de ser pretendido por él, se resistió á aceptarlo.

Para ello no encuentro nada mejor, ni que más responda á mi pensamiento, que adherirme en todo y por todo á la carta que con tal motivo le ha escrito el inspirado vate Manuel del Palacio; dice así:

Sé por la prensa local
Que, á tu genio haciendo honor,
Te han nombrado Director
De la Escuela Nacional.
Mi amistad franca y leal

Toma en tu júbilo parte,
Por más que, sin adularte,
Pienso, y lo declaro así,
Que se debe antes que á tí
Dar la enhorabuena al arte.

(*La Ilustración Española y Americana*, 15 Marzo
1894.)

CXXXIX

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1894)

Siguiendo una antigua costumbre, por caso raro interrumpida, tócame ahora escribir el capítulo referente á las sesiones que todos los años celebra la *Sociedad de Conciertos* y en el presente han terminado poco há. Al hacerlo, no teman mis lectores que vaya á reseñárselas punto por punto, porque, á más de que en no pocos casos me vería forzado á repetir lo que de puro dicho y sabido deben tener olvidado, tal proceder me obligaría á redactar un *memorandum* más largo que la esperanza de un pobre, con la seguridad de que pocos ó ninguno lo leyeran, y si alguien lo hiciese, sólo había de servirle para agotar su paciencia, si de tan envidiable virtud se hallara dotado.

Y dicho esto á manera de preámbulo, y en justificación del plan que me he propuesto al comenzar este escrito, que no es otro que el seguido en parecidos casos, no he de dejar pasar la ocasión, antes de entrar de lleno en materia, de dolerme una vez más del espíritu exclusivista y eminentemente wagneriano que domina en los conciertos referidos, desde que, con la maestría que le es notoria, dirigió aquella escogida falanje artística uno de los más fervientes apóstoles y propagadores de la música del maestro de Bayreuth. Líbreme Dios que al decir esto vaya á creerse que yo pretenda negar el honroso puesto que en ellos deba asignársele; pero entre la excesiva pre-

ferencia que se da á las obras de Wagner, al punto de figurar en los programas nada menos que doce partituras, entre grandes y pequeñas, y rayar su nombre en los programas, hay un mundo de distancia, y también un justo medio á que atenerse. Si éste se hubiera guardado, no tendría yo que lamentar el que al patriarca de la música, al célebre Haydn, sólo, y como por caridad, se le haya admitido allí á libre plática una vez; que poco menos haya pasado á Schubert; que Schumann y Berlioz no hayan figurado para nada, y, lo que es peor que todo, que el nombre del divino Mozart no se haya visto escrito en los programas, salvándose sólo á medias de tan inexcusables pretericiones Mendelssohn y Weber, y siendo el gran Beethoven el único á quien se ha honrado como merecía, si bien no todas las veces del modo que se debiera.

Pero si esto es cierto, y digno, á mi juicio, de enmienda, en cambio, de alabar es el propósito, realizado también esta vez, de la Sociedad aludida, de aumentar su ya importante repertorio con obras nuevas, debidas algunas de ellas á nuestros maestros, que sólo puede decirse tienen con los conciertos en cuestión el único medio de darse á conocer como compositores de música clásica. Ellas han de ser, por la razón antes apuntada, la principal, si no la única, materia de este escrito, como ahora mismo voy á demostrar.

Quejándose Berlioz una vez de sus contemporáneos, escribía con el desenfado y la energía que le eran propios: «¡Qué desgracia tan grande es no vivir ciento cincuenta años! ¡Cómo le darían á uno entonces la razón contra estos miserables imbéciles!» Otro tanto pudo decir Bizet, uno de los mayores talentos musicales de la Francia moderna. Adelantándose á su siglo, queriendo romper antiguos moldes, sus obras fueron acogidas con glacial indiferencia, cuando no injustamente juzgadas, por algunos, no todos afortunadamente, de los que de ellas se ocuparon; y careciendo de aquella calma que hacía

decir á su maestro y suegro Halevy, al ver lo que se decía en su *Carlos VI*: «dejemos hablar, y no nos afectemos de la crítica: si la obra es buena, nada hay que temer; si no es viable, la crítica no hará más que acelerar su caída,» en el esplendor de la vida y del ingenio, murió agobiado de dolor, siendo necesario que una nueva generación reparase tardíamente las injusticias de la que la precedió, y apreciara en todo lo mucho que vale la ilustre personalidad del autor de *Carmen* y sus hermosas é inspiradas obras.

A ser imparciales, su *Suite d'orchestre*, intitulada *Roma*, interpretada en los conciertos de este año, no hubiera dado por sí sola á Bizet la fama que hoy goza su nombre, lo cual tiene fácil explicación. Dicha *Suite* fué escrita por aquél no bien salido de las aulas, y cuando, pensionado por el Gobierno francés, completaba sus estudios en la Villa Médicis; y parece colegirse, por lo que cuentan sus biógrafos, que debió ser el primer esbozo de la *Sinfonía* que con el mismo título escribió no mucho tiempo después, y fué desde luego elogiada por los maestros y entendidos en el arte. De todos modos, y aun cuando en ella se vean ya destellos de lo que andando el tiempo fué Bizet, está lejos de valer lo que otras producciones que luego brotaron de su pluma, tiene más de una reminiscencia beethoveniana, y sólo en el último tiempo hay un *crescendo*, de grandísimo efecto, en que la personalidad del autor aparece por entero, indicando el afortunado rumbo que había de seguir.

La *Suite* del joven compositor Saco del Valle, aplaudido ya por nuestro público en obras de bien diferente estilo y tendencias, ha dado á conocer á éste en el género sinfónico. Obra, sospéchome yo, inspirada en el detenido estudio que su autor ha debido hacer de las composiciones de Mancinelli y Massenet, instrumentada con conocimiento de la orquesta, si no brilla por la originalidad de las ideas melódicas, es digna de elogio por la claridad y hasta por la elegancia con que á veces están

expresadas; siendo, en suma, la partitura del Sr. Saco del Valle (que consta de tres tiempos, la *Marcha*, la *Oración* y la *Fiesta*, de los cuales, á mi juicio, el segundo es el de más valer sin duda alguna) un trabajo digno de aprecio, y más que todo, atinado comienzo en una difícil empresa, y feliz augurio de los lauros que en ella puede y debe alcanzar.

No pocos ha conquistado el Sr. Bretón con sus *Escenas andaluzas*, hermosas páginas en que, á semejanza de algunos compositores modernos de más nombradía, ha buscado aquél su inspiración en el rico venero de la musa popular, cuyas creaciones, sin desnaturalizar un punto el carácter típico que las distingue, ha sabido con verdadero tino realzar con los primores de una discreta armonía y las galas de una bien entendida instrumentación. Y estas cualidades que tanto distinguen á la «Tanda española,» como su autor la califica, son tanto más de notar y de elogiarse, cuanto que marcan un nuevo rumbo en el aplaudido compositor, que, ó mucho me equivoco, ó ha de serle provechoso en alto grado.

Cuáles hayan sido los caracteres distintivos de la música de Bretón, no hay para qué repetirlo: consignados están más de una vez en las columnas de *La Ilustración*, no escatimando al hacerlo los elogios de que la creía merecedora, ni ocultando tampoco los lunares que en ella creía encontrar, y, en mi opinión, amenguaban su mérito. Y supuesto esto último, dicho está que he de aplaudir sin reservas la desaparición de aquéllos en la partitura de que hablo, y el ver que su autor, dejando de caminar por senderos tortuosos, como á veces acontecía, escribe una obra que se distingue por su claridad, por la belleza de las ideas genuinamente españolas que encierra, por la discreta y bien entendida armonía con que están revestidas, y por la sobriedad y maestría con que todo ello está instrumentado, haciendo en conjunto un trabajo de verdadero valer é importancia, y que, como

decía un reputadísimo maestro, está llamado á traspasar con gloria las fronteras

No han andado muy acordes las opiniones acerca de cuál sea el mejor de los cuatro tiempos de que consta; y por lo que á mí toca, diré que sobre el *Bolero*, y aun sobre el *Zapateado*, está el *Polo gaditano*, escrito con toda la sal de aquella hermosa tierra, que no sin razón llaman la perla de Andalucía; pero que á todos gana la *Saeta*, con cuya bellísima canturria supone el autor interrumpida la *Marcha*, á cuyos acordes desfila una procesión, y constituye el tercer tiempo. Engarzada en ella, la cual no sé si de propósito, que tal pudiera suceder para dar más verdad al cuadro, no es lo más original de la partitura, está la dicha *Saeta*, verdadera joya y reproducción afortunada de aquellos melancólicos cantares, impregnados del más puro sentimiento, con que, sobre todo al amanecer del Viernes Santo, se ve roto el profundo silencio de una procesión, la más religiosa de todas cuantas recorren en aquellos días las calles de la ciudad que baña el Betis.

El joven compositor Manrique de Lara, que ya tomó el hábito de novicio en la orden wagneriana con el primer tiempo de su poema sinfónico *La Orestiada*, en los conciertos celebrados años atrás, ha hecho sus votos de religioso profeso en la misma, en una de las sesiones de este año, dando á conocer por entero dicha obra, con aplauso, incluso de aquéllos que sólo á regañadientes admiten los dogmas que constituyen el credo emanado del semidiós de Bayreuth.

Paréceme que era ayer, y á la verdad bien pocos años han pasado, cuando Manrique de Lara me comunicaba en el palacio de una aristócrata dama, donde le conocí, sus propósitos de entregarse seriamente al estudio de la composición musical, dedicando á ello la mayor parte del tiempo que le dejasen libre los deberes de la carrera militar. El trabajo con que se ha dado á conocer al mundo musical demuestra del modo más elocuente la firme-

za y constancia con que llevó á cabo aquéllos y el provechoso fruto alcanzado por sus esfuerzos.

No menos prueba *La Orestíada* que en nada ha amenguado, antes al contrario, el entusiasmo sin límites que ya entonces sentía por la doctrina y los procedimientos wagnerianos; entusiasmo que fué causa, en más de una ocasión, de contiendas tan amistosas como apasionadas, en la misma morada que he citado, entre él y el inolvidable Barbieri, y en algunas de las cuales, los que nos metíamos á apaciguarlos, queriendo poner coto á sus exageraciones, solíamos salir anatematizados por ambos, á causa de pecar, según el uno, por carta de menos, y á juicio del otro por carta de más.

Claramente puede suponerse que quien con tanto calor, por no decir exageración, defendía y defiende tan en absoluto á Wagner, una vez puesto en el caso, habría de llevar las teorías de éste á la práctica con la misma vehemencia y el mismo ardor que muestra en predicar sus excelencias, no desperdiciando el momento de hacer profesion solemne de ellas. Así lo ha hecho, y como tal debe considerarse el poema sinfónico de que vengo hablando, inspirado en la tragedia de Esquilo, cuyas principales situaciones se ha propuesto traducir al lenguaje musical.

Hasta qué punto haya conseguido esto último, no es fácil apreciarlo y menos decirlo á quien, como yo, no ha oído más que una vez la partitura, sobrado importante y complicada para poder desde luego aquilatar todas sus bellezas y señalar con el dedo los defectos que, como toda obra del humano ingenio, pueda tener; pero, aun con esa sola impresión, cabe reconocer en ella no poco digno de elogio y merecedor de aplauso. De admirar es, ante todo, el ánimo esforzado que supone acometer la empresa de comenzar por donde muchos concluyen, y no siempre con fortuna, y de arriesgarse á librar una batalla, no sin grave riesgo de salir malparado en la contienda por cualquiera de esos azares tan frecuentes en la vida de los ar-

tistas. Bien es verdad que debieron dar ánimo para ello á Manrique de Lara su sólida educación musical; el conocimiento que posee, y bien á las claras muestra en su trabajo, de los secretos de la armonía y del contrapunto; el estudio de los buenos modelos, y especialísimamente el de aquél que ha mirado como su guía y maestro, y la ciencia que ha adquirido en el difícil y hoy más que nunca complicado arte de la instrumentación, merced á la cual maneja con verdadera habilidad, y á veces con atinada parsimonia, los diferentes grupos de la orquesta, no ciertamente como principiante, sino como veterano aguerrido en el oficio.

Pretender que una primera obra, á más de las cualidades que acabo de señalar, lleve impreso el sello de la originalidad, sería más que pedir peras al olmo, tanto más, cuanto que el intenso amor wagneriano que á Manrique de Lara domina, le ha llevado, no sé si consciente ó inconscientemente, á seguir de tal modo las huellas del autor de *Tristán é Isolda*, que *La Orestiada* venga á ser, ante todo, una afortunada imitación de aquél. Conocidas y expuestas hasta la saciedad mis opiniones en este punto, puede suponerse que no he de ser yo de los que alienen sin reservas al novel compositor para seguir el camino que ha emprendido, tanto más, cuanto que, á mi juicio, quien tales dotes reúne, puede y debe desentenderse algún tanto de sus aficiones, y tratar de adquirir, en las obras que en adelante escriba, estilo propio, estampando en ellas el sello de su personalidad. Y á este propósito, y para que mi consejo tenga una autoridad de que solo y escueto carecería, copiaré lo que Catulo Mendes escribe en su libro sobre Wagner, relatando una conversación entre un joven laureado con el gran premio de Roma y un viejo wagnerista:

«*El premio de Roma.*—Estudiemos el hombre nuevo, y apropiémonos su genio y su manera.

»*El viejo wagnerista.*—¡Detente, joven! Si dominado por ese pensamiento y esos propósitos abres una sola par-

titura de Wagner, aun cuando ésta sea la de *Lohengrin* ó *El Buque fantasma*, te habrás perdido para la música francesa. En los dominios del arte no se iguala á otro sino á condición de ser diferente de él.»

Tome acta de estas palabras y medite sobre ellas Manrique de Lara, mientras yo le envió mi cordial y sincera felicitación.

Bien hubiera querido hacerla extensiva al compositor francés Charpentier y al inglés Sir Campell Mackenzie, aun cuando supongo que á ambos tendrán sin cuidado mis elogios ó mis censuras; pero de hacerlo, faltaría á la imparcialidad de que hago alarde, y es, ó al menos pretendo que sea, el espíritu que domine en mis escritos.

Dicen los que de Charpentier han dado noticias, que los *Souvenirs d'Italie* los escribió en Roma, cuando residía allí, en la Villa Médicis, pensionado por el Gobierno francés, y que de tal modo gustaron cuando fueron dados á conocer en los Conciertos Colonne, que, merced á ello, logró su autor que en la Grande Opera, y en aquéllos, añadiré yo, se ejecutase otra obra suya, de más altos vuelos, intitulada la *Vie d'un artiste*. Respetemos el gusto de nuestros vecinos del Pirineo, no tan depurado á veces como ellos se figuran, y sintamos la lamentable equivocación de la Sociedad de Conciertos al dar cabida en su programa á una obra que, por la absoluta falta de inspiración de que adolece, por la insignificancia y vulgaridad de las ideas y por el escaso saber que revela, cualidades todas que debieron notarse en los ensayos, no debió exponerse al naufragio de que fué víctima, y que por cierto no tiene ejemplo en los anales de la Sociedad mencionada.

Y si no de modo tan expresivo, tampoco corrió buena suerte la *Rapsodia escocesa*, de Mackenzie, á cuyo autor no le valió la fama que dicen goza en Inglaterra, como autor de la ópera *Guillermo el Trovador*, el oratorio *La Rosa de Saron* y otras composiciones estimables, para que fuese acogida con tan marcada reserva como

significativo silencio. Bien es verdad que no otra cosa merecía una obra donde los motivos populares, de belleza hárto relativa, aparecen tratados y comentados con toda la frialdad de que es capaz un inglés, y en la cual nada hay que conmueva ni interese al oyente.

No sucedió lo propio con la segunda *Suite de Peer Gynt*, del noruego Grieg, bien que no tenga el valor de la primera, conocida ya de antes. Sabido es que ambas están tomadas de la gran composición que dicho maestro escribió sobre el poema de Ibsen, obra en la que, al decir de un escritor, si no se encuentran los caracteres que más distinguen á aquél, hay, en cambio, un verdadero derroche de fantasía y de imaginación. El mundo sobrenatural y el natural, Noruega y Marruecos, lo triste y lo grotesco, lo verosímil y lo inverosímil, todo aparece allí revuelto, para engrandecer la figura del héroe de la epopeya, el cual es, al decir de Ibsen mismo, «la personificación del pueblo noruego.» Sin que yo trate de dilucidar lo que haya de verdad en ello, porque el hacerlo sería meterme en harina de otro costal, aparte de no importar gran cosa para juzgar la *Suite* en cuestión, basta con lo indicado para comprender que dicho poema había de dar ocasiones repetidas á un hombre como Grieg, cuya afinidad instintiva con la música popular de su tierra es notoria, para que, dando rienda suelta á su imaginación, escribiese sobre ella un bello comentario. De suponer es, no conociendo como no conozco por entero su composición, que de ella tomó lo mejor para la primer *Suite*, cuando en la que me ocupa los elogios tengan que hacerse con algunas reservas; porque, bien mirado, créome yo que el *Lamento de Ingrid* no expresa todo el dolor de las quejas de la mujer abandonada por Ibsen; la *Danza árabe*, por más que como instrumentación y como factura sea de elogiar, no parece que tenga todo el color que de su título era de esperar; en la *Tempestad* no sería difícil á un espíritu descontentadizo señalar el modelo que tuvo presente Grieg al escribirla, y

sólo en la *Canción de Solvejg* es donde cabe aplaudir con calor y sin distingó alguno la hermosa y sentidísima melodía que la constituye, así como la manera hábil con que está instrumentada, todo lo cual hace que, en su conjunto, deba ser tenida como una verdadera joya.

Prolongados aplausos de nuestro público acogieron esta última página de la obra de Grieg que á vuela-pluma analizo, no cabiendo decir que igual suerte cupiera á la Sinfonía en *fa*, de Dóvrack, obra seria, de verdadera importancia, y que demuestra la razón con que en Austria es mirado su autor como uno de los compositores de más valía, la cual, con harto rigor, fué recibida con escasa benevolencia. No seré yo de los que nieguen el que en ella se sienta la influencia que en su autor ejerciera, al escribirla, la música de Mendelssohn; pero, de todas maneras, sería, y lo fué, soberana injusticia negar á Dóvrack cualidades de saber y de inteligencia, así como que en momentos dados del *andante* su inspiración no es vulgar, que el *scherzo* está escrito con verdadero talento, y que en el *allegro molto* con que termina hay cierta grandeza que no saben imprimir á sus obras muchos de los mortales que transcriben al pentágrama sus pensamientos.

Y hete aquí cómo burla burlando, y á pesar de no pecar de difuso en la relación de las obras nuevas presentadas este año al juicio público en los conciertos tan repetidamente aludidos, me encuentro con un número respetable de cuartillas escritas, con la necesidad imprescindible de no aumentarle, y con que hasta el momento presente nada he dicho aún de las obras wagnerianas que *a fortiori*, y á pesar de ser otros mis propósitos, he de tratar más ligeramente de lo que al caso convenía y era de justicia se hiciera.

Cinco han sido las composiciones que del célebre maestro se han oído por vez primera: la *Grosser Fiestmarsch*, *Hoja de álbum*, el *Canto de las hijas del Rhin*, el *Idilio de Siegfried*, y el *Viernes Santo*, de Parsifal.

Obra de circunstancias la primera, pues fué escrita para la última Exposición de Nueva York, es más grandiosa que original, y está instrumentada con la maestría incomparable que amigos y adversarios reconocen en su autor, dañándole, y no poco, las excesivas dimensiones de la partitura; es la segunda una inspirada y sentida melodía, que se desliza tranquilamente sin las complicaciones y á veces torturas á que con frecuencia somete Wagner las ideas musicales, lo cual hace que se aquilate más y mejor su belleza; que yo quisiera encontrar en el *Canto de las hijas del Rhin*, en el que aparecen combinados varios temas de los *Nibelungen*, pero que, como ha hecho observar un entendido colega mío, desprovisto de las maravillas de la escena, resulta lánguido y descolorido, lo cual ciertamente no prueba mucho en pro de su bondad intrínseca. Harto mejor y más delicado es el *Idilio de Siegfried*, escrito por Wagner, según cuentan, en 1870, con motivo del nacimiento de su hijo, cuando el maestro se ocupaba en la composición del tercer acto de la ópera que tiene el mismo título, y estrenado en la casa de campo que habitaba cerca de Lucerna, el día del cumpleaños de su mujer. Conjunto delicado de los principales temas del acto en cuestión, sólo daña á su innegable belleza, como á la *Marcha* de que antes someramente hablé, lo largo de la obra, y el que, al revés de la *Hoja de álbum*, hay exceso de ciencia con daño de la verdadera inspiración.

¿Y para qué negarlo? Admirando yo una vez la sublime intuición de los que desde luego, y *prima facie*, no sólo aprecian, sino que aquilatan y avaloran las concepciones wagnerianas, y declarando con tanto dolor como franqueza que á mí no me pasa lo propio, diré á mis lectores que cuanto escribiera sobre la página del *Parsifal*, que se ha llamado el *Encanto de Viernes Santo*, sería, ó haciéndome eco de la fama de que generalmente goza, ó jurando *in verba magistri*, y reproduciendo, pero sin conciencia de ello, algo de lo mucho que de dicha com-

posición se ha escrito. Obra de tal importancia no creo que pueda juzgarse sin pleno conocimiento de ella; pero de todos modos, ya que esto excuse en mí el hacerlo al presente, he de decir que la escena del *Parsifal* de que hablo, y que literariamente ha sido considerada por los partidarios de Wagner como una revelación, y por sus antagonistas como parodia impía de lo que para nosotros debe ser más sagrado, está impregnada de ese color solemne y místico que tiene toda la última obra del maestro de Bayreuth, y que ha hecho que un crítico la defina diciendo que es «el cristianismo en la música,» y que produce una gran impresión en el oyente.

Dicho cuanto queda relatado, sólo me queda hablar de otra novedad, y de gran importancia, de los conciertos del teatro del Príncipe Alfonso: la presentación en ellos del maestro Hermann Levi, que, con Richter y Mothl, forman hoy la trilogía de los grandes directores de orquesta en Alemania. Merced á su habilísima dirección, el público madrileño ha oído interpretadas como nunca, y en ocasiones de irreprochable manera, las obras wagnerianas, á las cuales está entregado con alma y vida, hasta el punto de merecer de Wagner la honrosa confianza de llamarle á dirigir las primeras representaciones del *Parsifal* que se dieron en Bayreuth. Sobrio en sus ademanes, sabe, no obstante, comunicar su voluntad á la orquesta, haciendo resaltar todas las bellezas que encierran las partituras que dirige, distinguiéndose por la delicadeza y la expresión, aún más que por la fuerza, que sólo imprime á aquélla en momentos dados, y cuando verdaderamente el autor quiere que se emplee. Director de varios teatros de Alemania, y en la actualidad del de Munich, su presencia en Madrid ha sido para nuestro pequeño mundo artístico un verdadero acontecimiento, que ha hecho perdonar por entero á la Sociedad de Conciertos el trasiego inexplicable de maestros que han presidido sus trabajos este año.

Y aquí, que el lector respire al ver terminado mi rela-

to, en el que he hecho, como se ha visto, caso omiso de las obras conocidas que hubieran merecido capítulo aparte; y permítaseme tan sólo, como última palabra, que envíe mi aplauso á la Sociedad de Conciertos por el cariñoso tributo consagrado á su antiguo maestro, al interpretar en uno de los conciertos la *Fantasia*, de Barbieri, sobre motivos de zarzuelas. Ella, según escribi6 su autor, era para 6l «un recuerdo m6s del teatro de la Zarzuela, de Madrid, á cuya fundaci6n tengo el orgullo de haber contribuido;» para nosotros, la apoteosis del g6nero en que el llorado maestro fu6 el m6s insigne y genuino representante.

(*La Ilustraci6n Espa6ola y Americana*, 8 Mayo 1894.)

CXL

D. MARIANO VAZQUEZ

Evocando la memoria de un muerto ilustre en el campo de las letras, escribía hace años un literato insigne, que también ha pagado ya el común tributo á la madre tierra: «Santo es el recuerdo de los que pasaron; santo el oficio de encomiar las virtudes de nuestros mayores, y excitar la admiración de los que han de venir; santa, en fin, la expresión de nuestra gratitud ante un sepulcro que ya se ha cerrado.»

Penetrado de la verdad de estas palabras, y deseoso de rendir tributo, no sólo á una mutua y cordial amistad, sino al verdadero mérito, que en vano trataba de ocultar una sincera modestia, escribo estos renglones, consagrados á la memoria de D. Mariano Vázquez; renglones que quise trazar á raíz de su muerte, deteniéndome en la realización de mis propósitos la promesa no cumplida de nuevos datos que allegar á los ya conocidos de la vida del ilustre maestro granadino.

Nacido éste en la ciudad de la Alhambra el 3 de Febrero de 1831, mostró desde edad bien temprana especial aptitud é inclinación al divino arte, cuyos principios aprendió de modo bien singular. Su padre, que, á falta de una fortuna que legar á sus hijos, se propuso, aun á costa de no pocos sacrificios, darles una carrera que les abriera paso en el mundo, y medios decorosos de vivir en él, pensó que el mayor de todos ellos, en quien veía decidida vocación á la Iglesia, estudiara la música al par que la teología. Al efecto, hizo que el organista de aque-

Ila Capilla Real, D. Bartolomé Mira, le diese lecciones, dándose el caso de que quien más y mejor las aprovechara no fuese el llamado á recibirlas, sino un oyente que á ellas acudía con puntualidad exquisita, y no era otro que el entonces niño Mariano, el cual, no bien aquéllos daban por terminada su tarea y dejaban el campo libre, se sentaba al piano, y procuraba utilizar cuantos consejos y advertencias había oído, sacando más provecho que su hermano, á quien la voluntad paterna, más que nada, obligaba á seguir tales estudios.

No sabía el castizo escritor de las *Cartas transcendentales*, á quien debo el curioso detalle que acabo de referir, si el oyente pasó luego á ser discípulo en toda regla del beneficiado Mira, como de presumir es que sucedería; pero sí que después no se le conoció otro maestro, y que cuantos conocimientos adquirió Vázquez y completaron la sólida educación musical que poseía, fueron fruto de labor propia tan perseverante como profunda, ayudada por una inteligencia elevada y aquel buen sentido que Platón llamaba el maestro de la vida humana.

A ello, y al depurado gusto literario que le distinguía, y de que dió claras muestras en cuantos escritos salieron de su pluma, contribuyó en gran manera el que Vázquez, desde su mocedad, formara parte de aquella pléyade de jóvenes que los granadinos llamaban *La Cuerda*, tan hermosamente descrita por uno de ellos, Castro y Serrano, y cuyos nombres adquirieron más tarde celebridad bien ganada en las artes y en las letras; núcleo que adquirió un tinte marcado de cosmopolitismo cuando de él formaron parte, por más ó menos tiempo, Glinka, el creador de la ópera nacional rusa; el inolvidable Ronconi, que llegó á convertirse en un andaluz de pura raza; el Barón Schack, historiador de los árabes españoles y de nuestra literatura; el sabio epigrafista Hübner; Zorokin, magistral pintor de los interiores de la Alhambra y de los tipos gitanescos de aquella tierra; Mizhailoff, oriundo, como aquél, del imperio moscovita y famoso copiante

de nuestro inmortal Velázquez; Owen-Jones, arquitecto más tarde del Palacio de Cristal de Sydenham; y el alma de toda aquella alegre y altísima compañía, en que la literatura y las Bellas Artes unían á todos en apretado lazo, Nocbek, arquitecto notable de la Academia de San Petersburgo, á quien el Czar de Rusia había enviado para que redujese y enviase la Alhambra á su país, y al cual los granadinos conocían por *Pablo el ruso*, con cuyo nombre llegó á alcanzar una popularidad indescriptible que hoy es legendaria en Granada.

Bien quisiera recordar menudamente, por lo que á la música atañe, los detalles que de las amenas é interesantes reuniones que tenían me refirió Vázquez más de una vez; pero achaque es de ciertas edades el que flaquea la memoria, y con dolor mío no puedo decir que me vea libre de él. Allí, después que Glinka y Vázquez habían pasado largas horas consagrados al estudio serio y profundo de los clásicos del arte y de los maestros más célebres de la escuela italiana, tan en boga entonces; los pintores y arquitectos habían terminado su tarea, y los letrados sus lecturas favoritas, congregábanse unos y otros, y se daban conciertos, en que todos tomaban parte, rebosando en ellos la sal andaluza y el más agudo ingenio. En ocasiones tales, al piano y al armoni-flauta que poseían se les vestía de día de fiesta, con extraños adornos; al fagot se le ponían tirillas, y con naipes doblados, artistas expertos imitaban el sonido del oboe, cantándose, acompañados por tan extraña orquesta, las zarzuelas, traducidas á un latín macarrónico, y las óperas, vertidas al castellano, al pie de la letra y con premeditación y alevosía, sorprendiendo, y no pocas veces, á la alegre reunión el despuntar del día, ya en el *Carmen*, de que era dueño Ronconi, ya en alguno de los poéticos patios de la Alhambra, puntos que, por lo general, escogían para celebrar tales fiestas.

Sonó, andando el tiempo, la hora de la dispersión en aquella bulliciosa é inteligente falanje; cada cual tomó el

rumbo que más convenía á sus planes, ó donde sus débiles le llamaban, y Vázquez se encaminó á Madrid á probar fortuna. Su saber, su ameno trato y la bondad ingénita de su carácter no tardaron en abrirle camino, y poco tiempo después de su llegada á la corte viósele ocupar el cargo de maestro y director de orquesta del teatro de la Zarzuela, en tiempos en que este espectáculo era todavía el favorito de nuestro público, y cuando Barbieri, Gaztambide y Arrieta estaban en el apogeo de su gloria. Las señaladas muestras que allí dió de su valía hicieron que por indicación de Barbieri fuese, al cabo de algún tiempo, nombrado maestro concertador del Teatro Real, puesto que desempeñó con gran acierto por largos años, hasta que sus propios méritos le hicieron ascender en 1874 á maestro y director de orquesta del mismo regio coliseo y á tomar la dirección de la *Sociedad de Conciertos* en 1876, heredando la batuta que antes de él habían honrado Barbieri y Monasterio.

En los años que ocupó este último puesto, y que con razón se ha dicho fueron la etapa más brillante de la vida del maestro, Vázquez se mostró digno heredero de las tradiciones de los dos insignes artistas que le habían precedido, haciendo oír por vez primera, entre otras composiciones de indiscutible mérito, las partituras completas del *Struensee*, de Meyerbeer; del *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, y la *Novena sinfonía*, de Beethoven. Y es que en medio de la ruda, y á veces ingrata, tarea á que desde largo tiempo venía dedicado, Vázquez nunca abandonó el estudio de los clásicos de la escuela alemana, antes bien halló solaz y esparcimiento en lo que sus aficiones y sus amistades le inclinaban. Asiduo asistente á las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, de su leal y querido amigo Monasterio, desde que aquéllas dieron comienzo en el modesto saloncillo del Conservatorio, hasta que la terrible enfermedad de que se vió presa el maestro retuvo á éste en el lecho de muerte, en íntimo y amistoso trato con el incomparable intér-

prete de Beethoven, el inolvidable Guelbenzu, y tertulio constante del cristiano poeta Antonio Arnao y de la compañera de su vida Sofía Vela, cuyo talento y mérito en el divino arte son notorios, y en cuya casa se cultivaban por los artistas y por los aficionados de más valer las mejores obras musicales, Vázquez aumentó el caudal de conocimientos que ya tenía adquiridos, depuró su gusto, y supo aquilatar una por una las bellezas que aquéllas encerraban y que de modo maestro oía interpretar, cuando no era parte actora; siendo la mejor prueba de la verdad de lo que acabo de decir los magistrales arreglos para piano que hizo, alguno de los cuales publicó, de varios Quintetos y Cuartetos de Mozart y de Beethoven.

Motivos que ignoro hicieron que al cabo de seis años Vázquez abandonara la dirección de los conciertos, y que, apartándose de la agitada vida que en las esferas del arte había llevado, se retirara al Conservatorio, donde para él se había creado una cátedra de conjunto de masas corales, á cuyo cargo añadió poco después el de maestro de cámara de S. A. la Infanta Doña Isabel, y más tarde de S. M. la Reina, honrosa distinción con que las dos egregias damas premiaron al que, en un autorizado escrito que á la vista tengo, se ha llamado uno de los más ilustres artistas de la España contemporánea.

Y que por tal debiera tenersele, está fuera de duda, sin más que considerar que á los títulos ya enumerados, y con los cuales se granjeó ya un nombre respetable, hay que añadir los de compositor de buena raza y escritor castizo y verdaderamente literario.

El estudio que había hecho sobre la zarzuela, y su permanencia en el teatro de Jovellanos, le inclinaron á escribir dicho género de música, y resultado de ello fueron las aplaudidas partituras de *Los Mosqueteros de la Reina*, *El Cerveceo de Preston*, *Matar ó morir*, *Por un inglés*, *El Hijo de Don José*, en cuyas notas musica-

les rebosaba la gracia y la sal de la tierra granadina, y, por último, *I feroci romani*, discretísima parodia en la cual Vázquez, con sin igual donaire, puso de relieve el convencionalismo de la escuela italiana. Y cuando, obedeciendo á sus sentimientos más íntimos, siguió opuesto rumbo, nuestro maestro escribió, entre otras obras, una *Misa de Requiem*, que Saldoni dice en sus *Efemérides* se canta en las honras que anualmente se celebran en la Catedral de Granada por los Reyes Católicos; una *Misa* á grande orquesta y órgano, que se oyó por vez primera, hace dos años, en la solemnidad del Jueves Santo, en la iglesia de las Calatravas de esta corte, y otra que recientemente acababa de terminar, impregnadas, al menos las que conozco, de profundo espíritu religioso, escritas con corrección suma, y obras, en fin, que pueden considerarse como modelos en dicho género de música.

Tal debían ser, no sólo dadas las condiciones de Vázquez, sino la enemiga declarada que con sobra de razón tenía á los que faltos de inteligencia y de saber, é ignorantes por completo de lo que debe ser la música religiosa, tenían invadido é invaden aún las iglesias con sus engendros musicales, haciéndose dignos y merecedores de que con ellos se hiciera lo que Jesucristo con los mercaderes del templo. Eco fiel del efecto que tales solfas y los malaventurados intérpretes de ellas le causaban, fué el artículo, digno de la pluma de Larra, que escribió, y encubierto bajo el velo del anónimo se publicó en la *Revista Hispano-Americana* en 1882, con el título *La música en nuestras iglesias*. En él, aparte de atinadas observaciones sobre lo que ésta debiera ser, y atacando luego el mal de frente, se ve pintado de mano maestra, y con el culto y saladísimo chiste que resaltaba en las conversaciones de su autor, el tipo del *festero*, mezcla de empresario y director de las capillas músicas ambulantes; el afinar de los instrumentos, antes de comenzar la función, en la que después de martirizar los tímpanos

más endurecidos, quedan aquéllos peor que estaban cuando trataron de ponerse acordes; y al reseñar lo que es un *Gloria* dicho por aquellas gentes; el cantor del solo, que con la mano izquierda tiene el papel, y con la derecha se agarra á la barandilla del coro, para cuando tenga que dar un *la* ó un *si bemol*; el *tiplo*, cuyo primer lamento, agudo y penetrante, hace creer, al que no está prevenido, que han dado un pisotón á algún feligrés, y, por último, la reunión de todos ellos en el *Cum Sancto Spiritu*, en un *allegro vivace* «que no parecé sino que el pueblo amotinado pide que lleven al tenor á la hoguera y al *tiplo* á la cárcel.»

El hombre que de tan magistral manera pintaba los desaguisados que en muchas de las funciones de nuestras iglesias se cometen, con escándalo de los verdaderos amantes del arte, y ofensa de la severidad y majestad del culto divino, y que respecto de los mal llamados organistas que en aquéllas perpetran no pocos horrores, y de los cuales creía, y con razón, «que los más de ellos estarían mejor dando á los fuelles que sentados delante del teclado,» sentía, en cambio, gozo inexplicable oyendo en las catedrales alemanas la hermosa música de Beethoven, y en los conciertos la severa de Hændel y Sebastián Bach, ó apuntando sus impresiones en las curiosas *Cartas á un amigo sobre la música en Alemania*, que publicó á la vuelta de un viaje que por aquellas tierras hizo en compañía de Sarasate.

Escritas en tono familiar, y estilo llano al par que encantador, Vázquez refiere en ellas su expedición artística, y con ocasión de las fiestas musicales á que asiste, de las óperas que oye y de los Conservatorios que visita, consigna sus impresiones, en las que brilla un juicio imparcial y sereno, la más sana crítica, y una erudición copiosa, sin el menor asomo de pedantería. Y si la índole de este escrito lo permitiera, á buen seguro que no omitiría copiar algo, al menos, de sus opiniones sobre los grandes maestros de la escuela alemana, sobre Hændel y

Gluck, la opinión que como compositor y como pianista le merecía Rubinstein, y las atinadas observaciones que hace sobre Wagner, en las que, sin caer en la exageración de los que le admiran con pasión desordenada, y los que le anatematizan con encarnizamiento, admira su gran talento y su profundo saber; señala la marcada importancia de sus obras, y el rumbo que ha impreso al género lírico-dramático, no ocultando, por otra parte, el lado flaco del sistema implantado por el autor del *Parsifal*, ni los lunares que á veces afean sus más hermosas obras. ¡Lástima grande que Vázquez, á la vuelta del viaje que años después emprendió á la Meca del wagnerismo, en compañía de Arrieta y de Chapí, no hubiera escrito otro libro, parecido al que, á la ligera, acabo de reseñar!

Vázquez, que, desde la creación en Mayo de 1873 de la Sección de Música en la Real Academia de San Fernando, fué nombrado individuo de número de la misma, dió pruebas también en aquel centro de su talento como escritor. Aparte de los informes que redactó y constan en aquel archivo, suyos fueron un discurso sobre *Las afirmaciones de la crítica*; otro, contestando al de recepción del académico Sr. Puebla, sobre la *Historia de la pintura desde Grecia y Roma hasta el siglo xvi*, en que, á grandes rasgos, pero mostrando no común erudición y gran conocimiento del asunto, extendió sus investigaciones á las demás Bellas Artes, sin olvidar aquélla de la cual, en su anterior escrito, había dicho que «con tanto amor, si no con fortuna, profesaba desde la niñez;» y el que leyó en la recepción del Conde de Morphy, lleno de curiosas noticias y atinadas observaciones sobre la ópera bufa italiana, desde Guglielmi, Generali y Cimarosa, hasta Rossini, objeto ya entonces de sus preferentes estudios.

Nuestro maestro, que ya en ese último trabajo académico se dolía de que las producciones del arte de la música no pudiesen estar expuestas á la admiración de las

generaciones que se suceden, como acontece á la pintura y á la escultura, y de que las mejores partituras, pasada su época, fueran al panteón de una biblioteca, como los cuerpos muertos á los nichos de un cementerio, donde el polvo va poco á poco borrando hasta los rótulos, se propuso sacar del olvido la numerosa colección de óperas italianas del siglo pasado y comienzos del presente que guarda la Biblioteca de nuestro Conservatorio. Al efecto, dedicóse á estudiarlas, tarea que llevó á cabo con una paciencia de benedictino, siendo fruto de su ardua labor el hallazgo de verdaderos tesoros, debidos algunos de ellos á autores cuyos nombres ni siquiera figuran en los diccionarios biográficos de músicos que corren por ser los más copiosos en datos y noticias. De todas ellas hizo un Catálogo razonado y completo, al que acompañó el juicio que cada una de las obras en él comprendidas le mereció; trabajo que ha quedado inédito, que sus amigos le instigábamos para que diese á la estampa, y para el cual, tal vez resuelto á acceder á nuestros deseos, escribió en sus últimos tiempos un erudito proemio, que debía figurar á la cabeza del libro.

Antes de caer enfermo, ya me había indicado su deseo de dármele á conocer, y explicarme de paso y con mayor holgura que lo había hecho, el plan de su obra; y ese mismo deseo volvió á expresármelo en uno de los días en que le visité, convaleciente de una caída, en su modesta vivienda de la calle de Pontejos, hasta que en la pasada Semana Santa empleamos una tarde en la lectura de dicho prólogo, comentándolo á nuestro sabor. ¡Qué lejos estábamos ambos de pensar que aquellos momentos tan gratos habían de ser los últimos que nos viéramos y nos habláramos!

Pocos, muy pocos días después, un ataque de hemiplejía puso en grave peligro la existencia del maestro, y aun cuando á muy luego se le creyó libre de él, la traidora enfermedad de que era triste resultado y venía minando desde tiempos atrás su existencia, continuó avanzando,

al punto de turbar su inteligencia y destruir casi por completo sus fuerzas físicas. Dios quiso, sin embargo, premiar la sólida fe y la vida honrada y buena del pobre enfermo, y la víspera de su muerte recobró por completo la razón. Entonces, con humilde devoción, recibió los Sacramentos, y ya en la agonía, pidió que se encendiese una vela que alumbrara aquella triste escena, recordando la santa y piadosa de nuestros mayores de morir teniendo en sus manos una candela encendida; y lleno de cristiana y profunda resignación, rodeado su lecho por sus cariñosos hermanos, por sus hijos y por amigos fieles, entregó su alma al Señor el 17 de Junio último.

Al siguiente día fué su entierro. S. M. la Reina y S. A. la Infanta Doña Isabel, que durante la enfermedad de su leal servidor habían manifestado de modo inequívoco el mucho interés que éste las inspiraba, y el alto y merecido aprecio en que le tenían (y de que fué señalada muestra la gran cruz de Isabel la Católica con que un año antes honró su pecho la primera de tan egregias damas), nombraron para que las representara en la triste ceremonia á sus respectivos secretarios el Conde de Morphy y el Sr. Coello; y presidido el duelo por ellos; por el Monasterio, en nombre de la Escuela Nacional de Música, y por fieles y cariñosos compañeros de la juventud, rodeado el modesto féretro de gran número de artistas y de verdaderos amigos, recibió el cadáver cristiana sepultura en el cementerio de Santa María.

De costumbres sencillas, cariñoso hasta el extremo con su familia, afable y cortés en su trato, discreto y ameno en el decir, prbo y de porte modesto, exacto y celoso en el cumplimiento de sus deberes, profunda y sinceramente religioso, bien ha podido decirse de Vázquez, al saber su pérdida, que llora el arte:

Beati mortui qui in Domino moriuntur.

(*La Ilustración Española y Americana*, 30 Julio 1894.)

CXLI

RUBINSTEIN

«Rubinstein está de nuevo en la brecha, después de haber permanecido retirado algunos años de la vida artística. En Bonn ha dado un concierto en la Sala Beethoven, ocupada por más de mil setecientas personas. En Stuttgart ha dirigido su *Paraiso perdido*, en otro concierto dado por la Real Capilla, siendo tal la muchedumbre que acudió, que se vieron invadidos hasta los corredores que conducían al salón donde se celebraba la fiesta.» A esta noticia, publicada en la primavera del año pasado por el *Menestrel*, siguiéronse otras, ya diciendo que el famoso pianista se ocupaba con ardor en la composición de un nuevo oratorio que había de intitularse *Jesucristo*, y una trilogía nominada *Cain y Abel*; ya que en breve había de estrenarse en Brünn su ópera bíblica *Moisés*; ya dando cuenta de nuevos conciertos ó *recitals*, en que aquél hacía oír, con maestría incomparable, las mejores y más hermosas obras de los grandes clásicos del arte; ya, en fin, haciendo saber, en los primeros días del mes último, que acababa de escribir y publicar seis pequeñas obras para piano, con el título de *Recuerdos de Dresde*, delicado tributo que rendía á la ciudad que había elegido como residencia de invierno.

Para la mayoría de las gentes, todo esto no significaba otra cosa sino la febril actividad y el incesante amor al trabajo que caracterizaba al coloso del piano (toda vez que su desinterés era cosa harto sabida y pro-

bada); para los menos, entre los cuales por rara casualidad me cuento, tenía una explicación hartamente satisfactoria.

Viajando el verano pasado por Alemania una distinguida dama española, cuya familia tenía de antiguo estrecha y cordial amistad con Rubinstein, encontró á éste en una estación de ferrocarril. Pálido, casi ciego y llevando impreso en su rostro el sello de una profunda tristeza, contó á aquélla, en sentidas palabras, las penas que amargaban su corazón. Motivos de familia, que no creo prudente revelar, le habían obligado á volver á la vida activa de concertista, ante el temor de que la pobreza hiciera aún más tristes los pocos años que le quedaban de vida, y de aquí la ardua labor á que se había de nuevo entregado, cuando su espíritu y su cuerpo demandaban el natural reposo.

Natural era, por tanto, el deplorable estado en que la dama á que me refiero le encontrara, y natural también que no desmayando después en sus propósitos, antes bien, realizándolos con la energía propia de su carácter, cada día fuese decayendo más y más la antes robusta y vigorosa naturaleza de Rubinstein, y que éste pudiera abrigar fundados temores de que se acercaba el término de su gloriosa carrera. No de otro modo se explica el que en el último concierto en que tocó, que fué en la Sala Bæsendorfer, de Viena, al inscribir, como era uso, su nombre en el álbum de artistas que tiene aquel conocido fabricante de pianos, estampase lo siguiente: *Antonio Rubinstein, 11 Abril 1894. ¡Por la última, la última vez!!!* subrayando con tres líneas estas palabras, así como el que, no mucho tiempo há, dijera un día á sus amigos: «Voy viendo que mi corazón se cansa de latir,» y que á seguida ordenara su última voluntad.

Tan tristes presentimientos se realizaron por desgracia bien pronto, como mis lectores saben, y he aquí el relato hecho por el telégrafo, y que ha corrido por toda la prensa extranjera, de la muerte del gran pianista, ocu-

rrida el 20 del mes pasado, en su habitual residencia de Peterhoff:

«El lunes por la noche estuvo jugando á los naipes con varios amigos, dando muestras inequívocas de estar de muy buen humor. Después que se retiró á su cuarto, fué á él Mme. Rubinstein con objeto de darle las buenas noches, dejándole en perfecto estado de salud. A las dos de la mañana oyó aquélla unos gritos, y se apresuró á ir al cuarto de su marido, al cual encontró de pie, á la puerta de la habitación, envuelto en las ropas de la cama, y quejándose de dolores agudísimos. «¡Un médico, un médico—exclamó al verla;—yo me ahogo!» Inmediatamente se llamaron y vinieron apresuradamente dos doctores, que sólo pudieron testificar la muerte de Rubinstein, ocurrida momentos después de su llegada.»

Antonio Rubinstein nació en 1829, en Wechwoytner, pequeño pueblo ruso, en la frontera de la Maldovia, donde permaneció hasta que cuatro años después sus padres trasladaron la residencia á Moscú. En esta ciudad, y á muy luego, su madre, prendada de la precoz disposición del niño, comenzó á darle lecciones de música, entregándole después á A. Villoing, que gozaba de gran reputación como maestro de piano, para que completara las enseñanzas que ella le había dado, y el cual, orgulloso de los adelantos de su discípulo, y cuando á éste ni aun le apuntaba el bozo, le llevó á París con el único objeto de darle á conocer.

Allí, con efecto, dió, en 1841, un concierto en la Sala Favart, y he aquí, como documento curioso, el juicio que mereció el novel pianista á la *Revue Musicale*, el periódico, por entonces, de más autoridad en la materia: «Hemos ido á oír á un joven artista, de diez años de edad, que, sin duda alguna, tienen la pretensión de proclamarlo como un gran hombre en mantillas. Hay que reconocer, sin embargo, que el joven Rubinstein no tiene la fatuidad tan común en los pequeños fenómenos. Se sienta al piano con gran naturalidad, y toca con tanta clari-

dad y limpieza como candor. Un *Concierto*, composición de su maestro, y una *Fantasia*, de Thalberg, sobre dos temas rusos, le dieron ocasión para demostrar los recursos que posee como ejecutante, y que, á la verdad, sorprenden, dada su tierna edad. Si en la expresión íntima y mística de la bella elegía de Beethoven, *Adelaida*, no estuvo á la altura que la misma reclama, en cambio, la ligereza de su mano infantil le ha servido de modo maravilloso en la interpretación de la *Galop cromática*, de Listz.»

Cuál fuese la impresión que á éste causara aquel jovenzuelo, puede deducirse al saber que, según se cuenta, no bien hubo terminado el concierto, corrió á abrazarle; le auguró un porvenir de gloria si continuaba trabajando, y le instó para que fuera á verle, y á recibir sus lecciones y consejos, lo cual de buen grado aceptó Rubinstein. Consecuencia de ello fué permanecer dos años seguidos en París, al lado de su nuevo maestro, trabándose entre ellos una amistad tan sólida y firme como inalterable, no perdiendo después ocasión Rubinstein, aun en el apogeo de su gloria, de mostrarse siempre discípulo agradecido, y de considerar como el título que más le honraba el de *ahijado de Listz*.

Terminadas las lecciones de éste, Rubinstein, acompañado de Villoing, que nunca le había perdido de vista, hizo un viaje artístico, que duró tres años, por gran parte de Europa, volviendo á Moscú más lleno de gloria que de dinero; pasando á poco á Berlín con su madre y su hermano Nicolás (dedicado ya entonces al divino arte, y andando el tiempo fundador del Conservatorio de Moscú), donde, por consejo de Meyerbeer, estudió la composición con Dehn, peritísimo maestro, y conservador de aquella, entonces, Biblioteca Real.

La muerte de su padre, ocurrida en Moscú, le obligó á volver á esta ciudad, de la que salió á poco, decidido á ganarse la vida, dado que con ningún recurso pecuniario podía contar. Las privaciones que sufrió, tanto en

Viena como en Presburgo, viviendo en una miserable buhardilla, y ganando á fuerza de trabajo el pan de cada día, las ha contado Rubinstein en sus *Recuerdos de cincuenta años*, que no há mucho escribió y publicó; y en ellos se ve que por el pronto no mejoró gran cosa su suerte, y que lo propio le pasó en San Petersburgo, donde luego fijó su residencia, á pesar de la protección que desde luego le dispensara la Gran Duquesa Elena, admiradora de su talento. Prueba de ello es que, según dice, había días que no tenía con qué pagar un *droschka* que le llevase del palacio de aquélla, donde se albergaba, á casa de los discípulos á quienes daba lecciones, y que, con todo su talento, se viera reducido en muchos conciertos al secundario y poco lucido papel de pianista acompañante, cuando no á amenizar con el piano las sesiones de cuadros vivos que en algunas casas se daban, y eran, por entonces, la diversión favorita en la capital de Rusia.

Por fortuna, tal situación no duró mucho. La protección, cada día más decidida, de la Gran Duquesa, y el talento y el mérito, cada vez más grande, del protegido, pronto abrieron á éste ancho camino. El pobre artista, oscuro y olvidado, fué el favorecido de la corte, el amigo de los grandes señores, el hombre admirado y ensalzado por los artistas y el ídolo del pueblo. Vióse colmado de honores, por más que, ajeno á toda vanidad, jamás hiciera ostentación de ellos; mimado de la fortuna, con la cual pudo hacer nobilísimo uso de gran parte de las sumas enormes que ganaba, dejando á su paso en todas partes indelebles recuerdos á los desgraciados, y mirado como el mayor músico de su tiempo.

Tarea larga sería la de reseñar sus viajes por Europa y América, ya como concertista, ya para dar á conocer varias de las muchas obras que compuso, y son testimonio irrefragable de su laboriosidad y de su talento; pero ya que haya de renunciar á ello, y, en gracia de la brevedad, omita también el describir las sesiones ó *recitals*

que dió en los teatros de Madrid, las cuales nunca podrán borrarse de la memoria de los que á ellas asistimos, así como la profunda impresión que causaron, tanto á los maestros é inteligentes como á los que no lo eran, impresión que ningún otro concertista ha producido más grande ni más honda, forzoso es, aun á riesgo de repetir lo que otros con mucha más autoridad han escrito, decir algo del valer de Rubinstein como pianista y como compositor.

A Rubinstein se le ha llamado el coloso y el rey del piano, y á la verdad, muerto Listz, ante quien rendía parias, nadie podía disputarle tales títulos. Dotado de un maravilloso mecanismo, de una energía y un vigor inconcebibles, al par que de una dulzura y un sentimiento imposibles de definir y de explicar, el piano, enteramente dominado por él, era en sus manos una orquesta completa, que así rugía, respondiendo al impulso vigoroso del artista, como producía sonidos suaves, llenos de encanto y poesía. El profundo estudio que había hecho de los grandes maestros del arte, le había compenetrado de tal manera en el estilo y en el modo de ser de cada uno de ellos, que nadie como él sabía poner de relieve, é interpretar en toda su pureza y con un verdadero é irreprochable clasicismo, ya la severa música de Bach, ya la de Haydn, Mozart y Beethoven, ya, en fin, la más romántica y moderna de Mendelssohn, Chopin y Schumann, pudiendo afirmarse, como escribe un crítico de la vecina tierra, que las teclas del piano, obedientes á su voluntad, cobraban vida, hablaban, cantaban, lloraban ó rugían, como si dentro de ellas estuviesen las almas de los viejos maestros.

Genio admirable y portentoso, era incapaz de calcular de antemano en determinados pasajes de las obras que interpretaba (que dicen ascendían á mil quinientas, las cuales tenía en la memoria) ciertos y determinados efectos, y menos de producirlos siempre con regularidad matemática. Su manera de expresar y de hacer sentir, era

consecuencia inmediata y traducción fiel del estado de su ánimo en aquel momento; y en medio de la maravillosa seguridad de su mano, cometía á veces, á ciencia cierta, incorrecciones que, si en pianistas atentos sólo á la corrección y á la pulcritud pudieran ser pecado, en él se mostraban revestidas de tal sublimidad y grandeza, que aparecían, y lo eran, rasgos del genio. Y es que, como Hugo Imbert ha hecho notar, Rubinstein tocaba, no como *virtuoso*, sino como compositor, y como seguramente comprendía el gran Beethoven el piano.

Así se explica el que, tratándose un día delante de Rubinstein de cierto pianista francés, cuya corrección es irreprochable de todo punto, dijera: «No me hablen ustedes jamás de ese hombre, incapaz de dar nunca una nota por otra;» así como lo sucedido con mi inolvidable amigo Vázquez, y éste me refirió más de una vez. Hallábase ensayando con Rubinstein un concierto de Beethoven, para piano con acompañamiento de orquesta, y en uno de los ratos de descanso observó el insigne maestro que Vázquez estaba haciendo unos apuntes con lápiz en la partitura. «¿Qué hace usted?—le preguntó.—Estoy—le contestó el interpelado—apuntando algunos matices que ha hecho usted en determinados pasajes, á fin de que la orquesta le secunde.—Déjese de hacer semejante cosa—le replicó Rubinstein;—¿sabe usted, ni sé yo mismo, cómo tocaré esos pasajes en el concierto?»

Por último, viviendo sólo para el arte y por el arte, Rubinstein miraba su profesión como un sacerdocio, y al sentarse al piano creía cumplir, y la cumplía, una elevada misión. De aquí su continente grave, su inalterable y severa fisonomía, su aislamiento absoluto del mundo que le rodeaba y hasta la manera respetuosa, sí, pero tranquila y casi indiferente, con que respondía á los entusiastas y ardorosos aplausos que se le prodigaban. En cambio, á la conclusión de sus conciertos, caía rendido de fatiga y de cansancio; y es, como ha escrito un biógrafo suyo, que bajo aquel impasible

aspecto existían un alma y un corazón agitados fuertemente.

Como compositor, Rubinstein figurará, al par de Tschaikowsky, en la escuela ecléctica rusa, más inclinado á los maestros alemanes, en especial Mendelssohn, que á los innovadores ó rusófilos como Balarikeff, Moussorgsky y Borodine, siendo largo el catálogo de sus obras, á las cuales, no sé si con razón ó sin ella, se ha achacado el defecto de ser desiguales, y de tener al lado de páginas de innegable belleza, otras de valor harto discutible, debido, más que á nada, al inmoderado afán de escribir siempre sin detenerse á corregir y limar lo que su mente le dictaba, con daño de su fecunda inspiración, de su saber profundo y del poderoso talento de que estaba dotado, elementos todos capaces de darle aún mayor fama de la que bajo este concepto alcanzó.

No es posible relatar todo lo que escribió, y constituye el legado artístico que Rubinstein deja al mundo musical, bastando con decir que entre sus trabajos se cuentan las óperas *Dimitri Donskoi*, *El cazador de Siberia*, *La venganza*, *Tomás el loco*, *El demonio*, *Los hijos de la Bruyère*, *Kalaschuiko el Mercader* y *Feramors*; los oratorios *La Torre de Babel*, *El Paraíso perdido*, *Judas Macabeo* y *Nerón*; el poema sinfónico *El Océano*, y gran número de composiciones de música de cámara y para piano, entre las cuales hay muchas de innegable belleza y verdadero mérito.

Tal ha sido el hombre ilustre cuya muerte, no sólo llora Rusia, su patria, sino el mundo artístico, y cuyos restos reposan ya, al lado de otra gloria de la música, el célebre Glinka, en el Monasterio de San Alejandro Newsky.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Diciembre 1894.)

CXLII

LAS ÓPERAS CANTADAS EN EL TEATRO REAL

Música para todos los paladares y para todos los gustos, mejor ó peor cantada, pero nunca de modo que arrebatara á las gentes; toda ella conocida, y alguna de sobra, por más que fuera de reciente fecha; y las óperas puestas, por punto general, con aquella excesiva modestia y aquella verdad histórica que son tradicionales en el regio coliseo, y le han puesto, bajo este aspecto, al nivel de un teatro de provincia, y no de las de primer orden, he aquí, en pocas palabras, á lo que puede reducirse cuanto ha pasado en el Teatro Real desde que abrió por primera vez sus puertas en la presente temporada hasta el momento histórico en que trazo estos renglones.

No han de extrañar, por tanto, mis lectores la poca prisa que me he dado en comunicarles mis impresiones, ni creo haya de chocarles tampoco la manera como he de hacerlo ahora, dada la escasa ó ninguna novedad de los asuntos que, como se ve, han de servir de materia al presente artículo.

El Barbero de Sevilla, La Sonámbula, El Elixir de amor, El Profeta, Tannhäuser, Lohengrin, Aida, Otello, La Gioconda, Carmen, de Bizet, y *Manon Lescaut*, de Puccini: todas estas óperas han pasado ya por el escenario del regio teatro, y no es aventurado el decir que si las unas no han impreso honda huella, que digamos, en el ánimo de los espectadores, las otras han dado motivos más que sobrados para que la crítica lance sus censuras, dados el modo y manera con que unas y otras han

sido interpretadas, siendo lo más particular del caso, que aquéllas en que más deficiencias ó más errores de bulto se han notado, fueran las más distantes entre sí, es decir, las más genuinamente italianas y las del reformador alemán.

No de ahora, sino de tiempos antiguos, y merced á un mal gusto reconocido, á un olvido completo de la buena tradición y á una falta indisculpable de inteligencia literaria, viene, en mi sentir, desnaturalizándose cada vez más, por muchos, no todos, de los intérpretes de *El Barbero de Sevilla*, el carácter de los principales personajes de esta joya del arte, convirtiéndolos en tipos más ó menos grotescos, y dicho se está que harto diferentes de como el poeta los ideó y el músico puso de relieve con sin igual maestría. De aquí que la obra esencialmente cómica de Rossini haya venido, por obra y gracia de los encargados de su ejecución, á ser las más de las veces una bufonada de dudoso gusto, en la que todo el mundo tiene derecho á hacer mangas y capirotos en la partitura, mutilándola á su placer, enmendando la plana al cisne de Pesaro, desnaturalizando su bellísima creación y cometiendo un verdadero sacrilegio artístico, digno y merecedor de severa censura.

Bien comprenderán mis lectores que no es probable que lo que acabo de decir me viniese á las mientes, y menos que lo consignara aquí, si la reciente interpretación del *Barbero* se hubiera visto libre de los pecados que acabo de apuntar. Desgraciadamente no ha sido así, y el fracaso que tuvieron casi todos los cantantes que en ella tomaron parte fué merecido, y ojalá les sirva de saludable enseñanza para lo venidero.

De ese mismo desconocimiento de lo que traían entre manos ha adolecido la interpretación de las obras wagnerianas, á pesar de la inteligencia y de los esfuerzos del maestro Mugnone, que con gran acierto está al frente de la falanje artística del Teatro Real. Ya lo ha hecho notar un ilustrado colega mío, y de buena gana copiaría

lo más substancial del artículo que ha escrito sobre el asunto, si hubiera sido publicado en periódico de menos circulación que aquél en que ha sentado sus reales el Conde de Morphy. Pero ya que no lo haga, permítaseme, en cambio, que transcriba aquí algo de que el propio Wagner escribió sobre la materia, que viene como anillo al dedo, y puede servir de sano, aunque algo tardío, consejo á más de un artista, y de los de más campanillas, que andan, de telón adentro, por el regio coliseo.

Contestando el autor de *Lohengrin* á la carta en que Listz le dió cuenta detallada del estreno de esta ópera en Weimar, y doliéndose de la larga duración que habían tenido los actos, atribuía ésta á que «los recitados no habían sido comprendidos por los cantantes de la manera que él los había dicho al piano á sus amigos,» y añadía: «Aquéllos (los cantantes) están acostumbrados á no ver otra cosa en el recitado sino una sucesión de notas, las cuales pueden acortar ó alargar á su voluntad. Cuando en una ópera comienza el recitado, vale tanto para ellos como decir:—Gracias á Dios que nos vemos libres de ese maldito compás que nos obliga á cantar con más ó menos cadencia. Ahora podemos nadar á lo largo y á lo ancho; podemos detenernos en la primera nota que venga á mano, hasta que el apuntador nos recuerde la que sigue, sin que el director de orquesta pueda decirnos nada; ha llegado el momento de que nos vengamos de sus pretensiones, y por más que intente marcar el compás, nosotros seremos los que mandemos...—En parte alguna del *Lohengrin* veréis escrita la palabra *recitado*. Los cantantes deben saber que no los hay, y tanto es así, que, por el contrario, me he esforzado en medir y marcar la expresión hablada del lenguaje con tal fijeza y tal precisión, que el cantante no tenga que hacer sino cantar las notas en el movimiento que he indicado, para encontrar el tono justo del lenguaje. Ruego, pues, con gran encarecimiento á los tales cantantes, que digan los pasajes hablados de mi ópera á compás, pero á compás justo, tal como

están escritos, y que los digan con viveza y articulando claramente. Si así lo hacen, todos ganaremos con ello.»

Con estos antecedentes no es difícil adivinar qué gesto habría puesto Wagner al ver cómo trataban aquí el *Tannhäuser*, y sobre todo el *Lohengrin*, donde no ya en los recitados, sino en otros momentos de la ópera que ni asomos tenían de tales, el compás era mirado por más de un cantante como cosa baladí, de la cual podía prescindirse, y de hecho se prescindía, poniendo en grave aprieto á la orquesta y haciendo pasar las de Caín á su inteligente director Mugnone, obligado, á no dudar, á transigir con sus convicciones artísticas, ante el temor de que, si cortaba por lo sano, y, *viribus et armis*, obligaba á los artistas á decir lo escrito en el papel, y de la manera que lo estaba, se produjera un conflicto de telón adentro de no fácil remedio.

Las representaciones del *Otello*, de Verdi, no han hecho más que confirmar una vez más el juicio que á raíz del estreno de esta obra en nuestro teatro consigné en *La Ilustración*, y que, en suma, ha sido el mismo que en este invierno se ha formado en París, donde la penúltima producción del anciano maestro no ha alcanzado sino lo que nuestros vecinos llaman un *succes d'estime*. En cambio, si la historia y los relatos de aquella época no nos lo hubieran dicho ya, en un libro recientemente publicado, y entre otras curiosidades musicales que en él se consignan, se señala el éxito que desde luego alcanzó Rossini en la obra altamente dramática que con el mismo título escribió, y cuyo último acto es y será una de las joyas más preciadas de su corona de artista.

Como prueba de ello, cítanse en el dicho libro las opiniones de varios artistas y literatos de aquel tiempo, algunas de las cuales copiaré en parte, para conocimiento de aquéllos de mis lectores que tengan curiosidad por estas historias del tiempo viejo.

Cantado el *Otello* rossiniano por primera vez en París en 1821, Boieldieu consignó en *Le Moniteur* su opi-

nión en los siguientes términos: «*Otello* continúa llevando al teatro una muchedumbre entusiasta... Y aun admitiendo, lo que no es cierto, que el estilo del compositor no sea de una pureza académica, no por eso deja de resultar que las partituras de Rossini sean más expresivas y más dramáticas que las de los maestros de más renombre;» llevando sus elogios hasta el extremo, en mi sentir de todo punto exagerado é inexacto, de afirmar, en conclusión, que «Mozart, en su *Don Juan*, era más magnífico; pero Rossini, en su *Otello*, más dramático.» Alfredo de Musset, por su parte, después de decir que en la tragedia de Shakespeare la pasión es el alma de toda ella, al paso que en la ópera lo que domina es una fatalidad terrible é inexorable, escribe estas palabras: «La música respira constantemente la más sombría melancolía; á despecho de los adornos y de los *concetti* cantados que en ella se encuentran, todos los motivos son tristemente hermanos, todos se llaman y se encadenan los unos á los otros, y son cada vez más lúgubres conforme se acerca el último; y el que anuncia la llegada de la muerte á la cámara nupcial, se asemeja á un coro invisible de demonios que empujan á aquélla.» Por último, y para no multiplicar las citas, Lamartine cierra el coro de elogios prodigados al cisne de Pesaro con tal motivo, diciendo: «He oído en Italia el *Otello*, de Rossini, el hombre sin igual entre los vivientes y que tiene más poesía y más literatura inarticulada en sus notas que el siglo entero en todas sus obras.»

Ahora bien, y aun descartando lo que haya de exageradamente encomiástico en alguno de esos juicios, como ya he hecho notar, compárese la impresión que desde su aparición en la escena produjo el *Otello* rossiniano y el efecto causado por la partitura de Verdi, y se deducirá que, usando de una frase harto conocida, ésta no ha matado á aquélla, ni los críticos del porvenir, por mucho que rebusquen, han de encontrar opiniones tan entusiastas sobre la nueva ópera como las que emitieron

el autor de la *Dame blanche* y escritores de la talla de Musset y Lamartine.

Confieso mi pecado, si, como creo, para muchos lo es, y hasta de difícil absolución. Saturado de música wagneriana, y harto de la de sus imitadores, más ó menos desdichados, en el drama lírico, siento indecible placer al oír obras cual la *Sonámbula*, por deficiente que sea, como ahora lo ha sido, su interpretación. Milagro de candor, de belleza y de gracia, como la ha llamado uno de sus admiradores más entusiastas; criatura inmortal, que el arte creó y dió por hermana á la *Francesca* del Dante, á *Ofelia* y *Julieta* de Shakespeare, á la *Fornarina* de Rafael, y á las *Gracias* de Canova, según ha escrito otro de sus apologistas; obra, en fin, tan inspirada y de tan poética como sublime sencillez, dijera lo que quisiere el malhumorado Berlioz, al escuchar sus melodías, no sólo se reconcilia uno con el pasado, sino que, con uno de los más grandes maestros en el arte del presente siglo, desea su retorno, como remedio á tanto rebuscamiento, tanto alarde de armonía y contrapunto, y tanto olvido de las más triviales reglas con que en vano se trata de encubrir las más veces la ausencia de una inspiración en vano llamada, y aparentar una originalidad que no se tiene.

De aquí, repito, que, como Romani, en un sentido artículo que escribió sobre la *Sonámbula*, á raíz de la muerte de Bellini, admirando su inspirada y sentida música, «apasionada y pintoresca como la palabra, que expresa, y en que se traducen todos los afectos del corazón, y se vivifica en el alma el sentimiento de lo bello y lo verdadero,» quepa preguntar, con mucha más razón que él, vistos los desaguisados que hace la modernísima escuela italiana: «¿Cómo el divino arte de los italianos se ha cambiado en un caprichoso montón de notas ensordecedoras y salvajes? ¿Cómo ha dominado el fragor de los instrumentos á la melodía de la voz humana; lo extraño, lo rebuscado y lo difícil, á lo sencillo, espontá-

neo de antes? ¿Cómo, en fin, ha echado raíces en Italia aquel género de música que, hace ya treinta años, el ilustre Gargallo, con poética lira, asemejaba al ruido de una fragua?» Los admiradores de *Manon Lescaut* responderán.

Las propias reflexiones, aun cuando la obra sea de menor importancia, cupo hacer al oír el *Elisire d'amore*, ópera que es sabido escribieron Romani y Donizetti en catorce días, para salvar del naufragio que le amenazaba al empresario del teatro la Canobbiana de Milán, y en el cual, por cierto, la romanza

Una furtiva lagrima...

que es una de sus joyas, se puso á despecho y contra la voluntad de Romani, y se convirtió en el delicioso *duetto*

Io sou ricco e tu sei bella...

un motivo musical que pocos días antes había improvisado Bellini sobre una poesía milanesa de Porta.

A propósito de esta obra, justo es decir que de todas las que he enumerado al comienzo de este escrito, es la única, puede decirse, cuya interpretación, aun dados los cambios que en ella se hicieron, pudo satisfacer y satisfizo de veras al público, que oyó cantar al tenor Massini y al caricato Baldelli de un modo que no se gasta ya hoy día, en que la escuela del *bel canto* es cosa que pertenece á la historia, resarciéndose el uno de una campaña poco afortunada en que había hecho ver los estragos que causa el tiempo, y compensando el otro con usura las libertades que se había tomado en *El Barbero de Sevilla*.

Y puesto que he nombrado ya algunos de los artistas que actúan en el Teatro Real, no estará de más el decir que la generalidad de los que allí han aparecido son conocidos de nuestro público, lo cual excusa repetir juicios emitidos de antes. Consignemos, sin embargo, aunque

sea de pasada, que han conquistado en buena lid merecidos aplausos, tanto la Sra. Tetrizzini como la señora Mendioroz; que la Srta. Pinkert ha trabajado con celo y verdadero deseo de agradar; que el precario estado de su salud ha hecho que no haya podido apreciarse bien hasta ahora todo el valer de la Srta. Lantes, de la cual es de esperar tome pronto revancha y confirme el favorable juicio que de ella ha formado el público italiano; que la Srta. Fons es una verdadera esperanza del arte, reuniendo á su bella presencia una hermosa y extensa voz, y verdadero corazón de artista; que Menotti, salvo en la música wagneriana, es el artista concienzudo de siempre, y querido del público madrileño; y, por último, que Borgatti, quien, como ya se ha dicho, hace dos años trabajaba de albañil en Bolonia, y á ruego de sus amigos marchó á Milán á estudiar el canto con sólo la ropilla que tenía puesta, pudiendo decir con toda verdad *omnia mea mecum porto*, como el estudiante de Alcalá, tiene una voz dulce, bien timbrada, demuestra haberse educado en buena escuela, *rara avis* en nuestros tiempos, es de la madera de los buenos artistas, y no es aventurado el creer que le espera un porvenir de honra y de provecho. De los demás que en aquel escenario han aparecido, los unos por ya conocidos, y los otros porque no cabe gran cosa que decir de ellos, los daré por apuntados en gracia de la brevedad.

Y pidiendo perdón á mis lectores por lo tardío que he sido en ponerles al tanto de lo que pasa y es digno de mencionarse en cuanto al regio coliseo, y con promesa de la enmienda, doy punto por hoy, dejando para otro día el contarles tristezas de la *Carmen*, de Bizet, y la aparición en la escena de la Sra. Calvé, que ojalá haga reanimar un poco la vida harto lánguida que hasta el presente arrastra dicho teatro.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Enero 1895.)

CXLIII

MANON LESCAUT, de Massenet.—L'AMICO FRITZ, de Mascagni.

Hace once años, próximamente, que la *Manon Lescaut*, letra de Meilhac y Gille, y música de Massenet, se cantó por vez primera en el teatro de la Ópera Cómica de París. Las cien trompetas de la fama parecieron pocas entonces para proclamar *urbi et orbe* sus excelencias, y aun cuando no faltó alguna que otra voz discordante en aquel casi unánime concierto de alabanzas que en loor suyo se entonaron, lo cierto es que la generalidad de los críticos y la gran mayoría de las gentes que oyeron la ópera, convinieron en que era una obra maestra, la mejor, tal vez, que había brotado de la pluma del compositor cuya musa, después de haberse inspirado en asuntos místicos y dictado los dramas sacros *María Magdalena*, *Eva* y la *Virgen*, de un salto, que envidiaría el mejor acróbata, había descendido hasta poner de relieve con la música las poco edificantes escenas que constituyen el fondo de la conocida novela de Prevost.

Saturados como estamos del argumento de *Manon Lescaut* por las tomas que en este propio año, y con diversas fórmulas, nos han propinado Puccini y Massenet, no teman mis lectores que vaya ahora á fatigarles relatándoles menudamente un cuento que han de saber de sobra, aun dado que no conocieran el libro de aquel célebre abate, digno émulo, en la vida aventurera, de su colega D'Aponte, á quien dió nombre y fama la inmortal obra de Mozart. Sin embargo, no creo pueda excusarme de darles una ligera idea del *libretto*, á fin de ha-

cerme cargo de las situaciones musicales que encierra, y afirmar, de paso, con un conocido escritor que de ello se ocupó á su tiempo, que en él, Meilhac y Gille, más que un triple extracto de lo más interesante de la novela en cuestión, lo que hicieron fué, tomando pie de ella, trazar una serie de episodios de la vida nada ascética y sobrado mundanal de la Francia en el pasado siglo, y en los cuales la principal heroína había de ser aquélla de quien dijo Alfredo de Musset:

*Manon, sphinx etonnant, enivrante sirène,
Cœur trois fois féminin, que je t'aime et te haïs!*

dignísima predecesora de la Carmen que poetizó Bizet, y una de tantas Evas que desde la del Paraíso han hecho perder la chabeta á muchos verdaderos Adanes, y seguirán haciendo lo propio hasta que se vaya al traste este pícaro mundo en que rodamos.

Los episodios comienzan en la hostería de Amiens, donde Manon Lescaut hace una parada en el viaje que lleva con dirección á un convento, mientras mudan las caballerías del carruaje que la conduce. Apearse de él; topar con un joven á todas luces incauto, llamado Des Grieux; enamorarse ambos como dos tórtolos; decidir *incontinenti* cambiar de vida y de ruta, marchándose juntitos á París, y poner en práctica su atrevido plan, todo es obra del momento, probando de modo fehaciente que

Amor es conformidad
De dos voluntades tiernas,

como siglos há dijo el mercenario Tirso. Con ello termina el acto, dejando preparado el ánimo del espectador para que no le sorprenda el encontrarse, al levantar de nuevo el telón, á la tierna pareja en el nido que se han arreglado en la Gran Lutecia, y donde, al parecer, se

respira amor por todas partes. No es, sin embargo, oro todo lo que allí reluce, pues mientras Des Grieux escribe á su padre diciéndole que aquella especie de raptó lo ha hecho con buen fin, y que desea casarse con Manon, ésta anda revolviendo en su cabeza el proyecto de dejar aquella *dimora* que no tiene trazas de asemejarse, en sus cualidades, á las que el Fausto, de Gounod, reconocía en la vivienda de Margarita, y dejar á la luna de Valencia al joven que prendió en sus redes. Lo cual acontece con más facilidad de lo que ella hubiera podido imaginar, gracias al padre de aquél, quien, sabedor de lo sucedido, envía á sus criados para que se apoderen del joven y lo pongan á buen recaudo; todo lo cual sucede, no sin un pequeño susto de Manon, del que bien pronto se repone, merced á los solícitos cuidados de un caballero á quien conoció en Amiens y que por allí se aparece como llovido, el cual la pone desde luego bajo su tutela. En la reforma hecha para llevar *Manon Lescaut* á la escena italiana, se ha suprimido en redondo la fiesta popular de *Cours de la Reine*, comenzando el tercer acto en el locutorio del Seminario de San Sulpicio. En él nos encontramos á Des Grieux, dispuesto, á pesar de las burlas de su padre, á llevar una vida ascética y contemplativa, en descargo de sus pasadas culpas, pero contando para ello sin la huésped; la cual no es otra que la propia Manon, que va allí á buscarle, y en una situación que se parece como dos gotas de agua á la del último acto de *La Favorita*, lucha con su amante, le vence y le obliga á ahorcar los hábitos, de tal modo, que la primera vez que luego se aparece á los ojos del espectador, es en una casa de juego, donde honestamente, como es de suponer, se están pelando varias respetables señoras y no pocos caballeros. Allí Manon incita á su amante á que tome parte en la diversión; obedece él; disputa su contrario, que se cree víctima de una fullería; se arma la trifulca que es consiguiente, y viene, por último, la policía de aquellos tiempos, la cual se lleva presa á Ma-

non, sin que se explique bien el por qué, y menos el que no haga lo propio con las demás damas que allí están, así como que el principal motor del escándalo se quede en libertad. Por último, el acto cuarto se reduce á que la heroína de la ópera, condenada á la deportación, en compañía de otras doncellas de parecida prosapia á las que en la venta armaron de caballero á Don Quijote, al llegar al Havre, donde debía ser embarcada, caiga en manos de Des Grieux, que iba en su seguimiento, llena de cansancio, de dolor y de vergüenza.

Sobre esta trama ha tejido Massenet su labor musical, en que algunos han querido ver el grito de emancipación de su musa, resistiéndose á seguir las huellas de los maestros que le precedieron con tanta gloria en la escena francesa, y marcando el nuevo derrotero que deberían seguir, los modernos compositores de aquella escuela.

A decir verdad, esta evolución, de ser cierta, no se marca en el primer acto, cuadro que por su forma y por la manera de estar desarrollado encaja perfectamente dentro de los moldes de la ópera cómica, no muy sobrado de originalidad, y en el cual la única nota saliente es el encuentro de Manon y Des Grieux, no exento de belleza y elegancia, y en donde se oyen las frases típicas de ambos personajes, que han de acompañarles casi siempre á guisa de *leitmotive*: la de ella apasionada y tierna, la de él algo brutal y ruidosa para caracterizar un amor que más pertenece á la raza de los tórtolos que á la de los Otellos, como ha dicho un escritor nada hostil por cierto á Massenet y á su obra.

De más valor musical el segundo acto, comienza por un prelude hábilmente instrumentado, y en el que la nota saliente es la frase amorosa de Des Grieux; síguese la lectura de la carta que él mismo escribe á su padre, y el tierno diálogo que con tal motivo entabla la enamorada pareja, cuya melodía dominante es agradable, viéndose interrumpido el coloquio con la llegada de un primo de Manon y de un amigo suyo, lo cual da lugar á un

cuarteto que no ha faltado quien, por su situación, lo compare al célebre del *Fausto*, pero que en el oyente no causa, á la verdad, el mismo efecto, terminando musicalmente el acto con el adiós que Manon da á aquel hogar en una melodía genuinamente francesa, y una de las pocas páginas en que la orquesta relativamente descansa de la ruda tarea que sobre ella pesa en toda la obra, y el relato que hace á su amante el incauto joven de un sueño que ha tenido, y en el que es de notar la delicada instrumentación que le adorna.

Como trasunto, sin duda, de la fiesta popular de *Cours de la Reine*, suprimida por entero en la versión italiana de la ópera, la orquesta hace oír, como *intermezzo*, y antes de que comience el acto tercero, una pavana de aquélla, y es quizás el trozo musical más característico de toda la obra, siempre que se toque con el movimiento relativamente reposado en que está escrita y aquella danza se bailaba, y no de la manera sobrado precipitada que nuestros músicos, guiados por la batuta del maestro Mugno, lo han hecho, desnaturalizándola, en mi sentir, por completo. Luego, el sonido del órgano prepara al espectador para ver en el locutorio de San Sulpicio á las devotas hacerse lenguas del pico de oro que tenía el predicador Des Grieux, que acaban de oír, en un coro que podrá tener todo el mérito que se quiera como factura, pero que resulta desnudo de toda inspiración y belleza; y pasando por alto el coloquio entre el dicho Des Grieux y su padre, y una especie de romanza de aquél, harto monotonía y de originalidad muy relativa, se llega á la situación capital, al duo en que Manon arranca á su amante de aquellos devotos lugares y le lanza de nuevo al mundo. Los cantos de la Iglesia, escritos por mano que conoce bien todos los secretos y las bellezas de la música sagrada; los acentos, tal vez sobradamente apasionados, de Manon, y la lucha que en el corazón de Des Grieux se entabla y revela en sus palabras, diestramente combinados por Massenet, hacen de este trozo musical la

página más importante de toda la ópera, y á la que con justicia el público prodigó sus aplausos.

Y pasando por alto el ruidoso cuadro del hotel de Transilvania, se llega por fin al último acto, que, en suma, está de hecho reducido al duo de Manon y Des Grieux, en el que se repiten, de modo hábil, las principales ideas musicales sembradas en la partitura, y que evocan en los dos amantes el recuerdo de sus pasadas glorias; tras de lo cual, y de una frase, sobrado repetida y de novedad escasa, muere sin más preámbulos la heroína, sin que su desgracia conmueva muy hondamente que digamos.

Ignoro hasta qué punto estén en lo cierto los que han pretendido que Massenet, en la partitura objeto de estos renglones, ha puesto en boca de Manon y de Des Grieux frases absolutamente iguales á las que antes había hecho cantar á Salomé y Juan en la *Herodiade*, á Sita y Scindia en el *Roi de Lahore*, y á Jesús y Magdalena en el drama sacro que corre como una de las mejores obras que brotaron de su pluma; pero lo que para mí no tiene duda es que el defecto substancial de *Manon Lescaut* consiste en la escasez de inspiración, y la consiguiente relativa originalidad y belleza de las ideas musicales que en sus páginas se encierran. En cambio, muestra el compositor en toda la partitura el gran conocimiento que tiene del difícil arte á que ha consagrado su talento, si bien el afán de novedad le lleva á quebrantar en más de un caso, de propósito y á sabiendas, los preceptos de la armonía, así como á buscar en mil detalles de la orquesta, que maneja habilísimamente, y en un lujo de sonoridades no pocas veces excesivo, el medio de encubrir con brillante ropaje la pobreza de las ideas melódicas que su mente le ha dictado. En suma, la celebridad que *Manon* ha adquirido dentro y fuera de su país, y es fuerza reconocer, podrá ser legítima consecuencia de su valor real y positivo; pero para mí, y con perdón sea dicho de los que en contrario opinan, lo que demuestra es la

notoria decadencia de la modernísima escuela francesa, al ver que se acogen como obras maestras, en las que se cree brilla el genio al par del saber, lo que en tiempo de Boieldieu, de Herold, de Auber y de Bizet no hubiera pasado sino como frutos de un ingenio mediano, que en vano trataba de ocultar con los recursos de la ciencia la falta de la divina inspiración, primera y esencialísima condición de la verdadera belleza en toda producción artística.

Por último, y para dar fin á este capítulo, consignemos que en la interpretación de *Manon Lescaut* se hicieron merecedores de elogio, y dignos de los aplausos que se les tributaron, la Sra. Tetrazzini, los Sres. De Lucía y Menotti, el maestro Mugnone y la escogida é inteligente falange que dirige; así como de merecidas censuras la empresa, por la excesiva modestia, por no decir pobreza, con que puso la ópera en escena.

*
* *

Aun cuando creo haber dicho en más de una ocasión que de los entusiasmos del público italiano, y de las alabanzas que allí se prodigan á manos llenas, hay que hacer una resta mucho mayor que la que reza el refrán se haga del amor y de la amistad, y aun cuando la prudencia aconsejara desde luego que se tuviese muy en cuenta para poder formar cabal idea del verdadero valor de las óperas que allí se estrenan y de sus autores, todos los ardidés de que se valen los editores milaneses para encarecer el valor de sus mercancías, he de confesar ingenuamente que al saber que Mascagni había sido llamado á la escena la friolera de treinta y cuatro veces, la noche que *L'Amico Fritz* se cantó por primera vez en el teatro Constanzi, de Roma, y al oír el coro unánime de elogios que la prensa prodigó á ésta su segunda obra, hasta

llegar á afirmar que el éxito alcanzado por el «Napoleón» de un momento musical,» que así llegó á llamársele, era una verdadera consagración artística, y los tres actos de que se componía la partitura «una constante ascensión á las encantadoras regiones de lo bello,» creí que si no de un trabajo que tales y tan relumbrantes elogios mereciera, se trataba al menos de algo parecido, ó tal vez de mayor valor que la *Cavalleria rusticana*, que, como es sabido, dió á conocer Mascagni en el mundo musical. Mis ilusiones duraron bien poco: la lectura de la partitura me hizo ver luego que *L'Amico Fritz* no era lo que se decía, ni mucho menos, y que, lejos de dar su autor un paso adelante en el camino de la verdadera gloria, había retrocedido, poniendo más de relieve los defectos que en su primer trabajo se notaron, y no mostrando, sino en contados momentos, las buenas cualidades que á aquél adornan y le han hecho merecedor de aplauso.

Y ésta mi primera impresión, no sólo no se desvaneció, sino que, antes bien, se confirmó al oír en el Teatro Real, en las pasadas noches, la ópera de que voy hablando. Nótase desde luego, y es signo característico de toda la partitura, la escasez de inventiva de Mascagni, y la consiguiente falta de originalidad de las ideas melódicas; así como que, ya sea por encubrir la pobreza de su cacumen en los momentos en que escribió *L'Amico Fritz*; ya el afán de trasladar al papel lo que su mente le dictara, creyéndolo *ipso facto* bueno en el mero hecho de ser suyo; ó ya, en fin, por un afán tan inmoderado como nocivo de novedad, hace en su obra tabla rasa de las más rudimentarias leyes de la armonía, leyes que sólo en contados casos, y con la autoridad que dan el genio y el saber, infringieron los grandes maestros del arte, entre los cuales seguramente hasta ahora no puede contarse el autor de *L'Amico Fritz*. Y ese olvido, ó mejor dicho, esa transgresión, hecha con premeditación, alevosía y ensañamiento, de los preceptos escolásticos, le ha llevado á rarezas sin cuento, á acordes que no merecen el nombre

de tales, á inexplicables alteraciones del compás, y, en fin, á que el espectador las más veces no halle en la música que oye el encanto y agrado que de desear fuera, sino motivos de aburrimiento é inexplicables torturas para sus oídos.

Y esas torturas comienzan en los primeros compases del preludio; duran todo él; no dejan de apuntar en la escena primera entre Fritz, el rabino y sus amigos, ni cabe decir que del todo desaparezcan al cantar Suzel el sentido y sencillo andante:

Son piochi fiori, povere viole...

una de las páginas mejores de la partitura.

Lo es también la rapsodia húngara, encomendada á un solo violín (que el concertino de nuestra orquesta, señor Hierro, interpretó de modo maestro, ganando merecidos aplausos), y no tanto la canción de Beppe, de escasa originalidad, la cual se muestra en toda su plenitud, y de la manera lastimosa que antes he dicho, en la escena siguiente, cuando David increpa con dureza á sus amigos por la enemiga que tienen al matrimonio, llamándoles *ghiottoni inutili* y una porción de cosas más, haciendo buena á la marcha *degli orfanelli*, que después sigue, de escasa inventiva, pero que presta animación al cuadro final.

Comienza el acto segundo por un preludio agradable, en el que Mascagni parece arrepentirse de los desaguisados armónicos que á cada paso perpetra en la partitura; y después de una balada de Suzel, que nada tiene de particular, se llega al trozo capital de toda la ópera, al duo *de las cerezas*, cuyo éxito y cuya fama son debidos, á mi juicio, más que á su bondad y belleza intrínsecas, que en realidad no le faltan, á que, en medio de todo, Mascagni, hasta el final de él, donde reincide en sus manías haciendo unas ridículas alteraciones de compás, no sale

de los justos límites en que siempre debía mantenerse.

Ni la escena que luego sigue, ni aun el coloquio que después entablan Suzel y David, tienen cosa que merezca consignarse especialmente, no sucediendo lo propio con el relato que aquélla hace de la historia de Rebeca, en que la música toma un carácter religioso muy apropiado, constituyendo uno de los pocos trozos de verdadero valer de toda la partitura, aun dado que descubra, como ha apuntado un entendido colega mío, el modelo que pudo tener Mascagni á la vista al escribirlo. Y pasando por alto todas las demás escenas del acto, sin hacer mención más que de la sentida y bien expresada escena con que termina, en que Suzel llora la marcha de Fritz, mientras un coro lejano canta:

*L'amore che lontano se ne va
Mai più ritornerà;*

y haciendo caso omiso del *intermezzo* que precede al último acto, bastará decir que en éste la crítica imparcial sólo puede otorgar su aplauso al duo de Suzel y Fritz, sentido, apasionado, y en que el instinto dramático del autor de *Cavalleria rusticana* parece mostrarse de nuevo y recobrar sus antiguos bríos.

En suma: Mascagni, en *Cavalleria rusticana*, y á pesar de los lunares que afean esta bella partitura, que no son tantos como sus detractores dicen, mostró ser una esperanza, y casi una realidad; pero los hechos han venido á demostrar que los que tal creímos estábamos equivocados en nuestros lisonjeros augurios: ni *L'Amico Fritz*, ni los *Rantzau*, ni *Ratcliff*, ni el mismo *Silvano*, representado há pocas noches, han alcanzado, ni con mucho, el éxito de la primera obra. ¿Es que la musa del compositor se agotó por completo al escribirla, ó que, envanecido por el triunfo, la ha dado tal tortura, ávido de producir mucho y en poco tiempo, que le ha vuelto

las espaldas, ó que, dominado por la fatal influencia que pesa sobre los actuales compositores italianos, ha querido seguir sus huellas y extremar aún más sus procedimientos, contrarios en un todo á lo que la tradición les enseñaba? El tiempo, que es seguro testigo, lo dirá.

(*La Ilustración Española y Americana*, 8 Febrero 1895.)

CXLIV

MUJER Y REINA

(zarzuela de Chapí)

Uno de los episodios más interesantes y de más transcendencia en la vida del insigne Barbieri fué, á no dudar, el estreno de su afamada obra *Jugar con fuego*. Amenazada de inminente naufragio la Sociedad de que formaba parte, y cultivaba en el viejo teatro del Circo el renacido espectáculo de la zarzuela, vió su tabla de salvación en el libro que la había dado el inolvidable Ventura de la Vega, y de cuya música se había encargado el popular compositor. Y como el tiempo apremiaba, y más el ahogo en que se encontraban, necesario fué á aquél forzar la máquina, y sin dar paz á la mano, ni permitirse un punto de reposo, escribir en breves días lo que aún le faltaba de la partitura. Copióse ésta á medida que su autor, fresca aún la tinta, enviaba los números de ella; estudióse la obra con tanta solicitud como priesa, y por fin se puso en escena con el éxito que es sabido, éxito que al par que salvó á la empresa, la cual vió sus antes vacías cajas repletas por largo tiempo de dinero, fué el comienzo de una era de prosperidad y de gloria para aquel espectáculo eminentemente nacional.

Aun cuando no seguramente análogo en todo, parecido caso ha sucedido al presente con la zarzuela *Mujer y Reina*, letra del Sr. Pina y música del Sr. Chapí, á juzgar por el relato que, de lo que pudiéramos llamar prolegómenos de la obra, ha hecho un testigo presencial,

á quien debe darse crédito. La empresa del teatro de Jovellanos arrastraba una lánguida existencia, á pesar de sus esfuerzos en atraer al público. *Miss Helyett* y *El Húsar*, con que había comenzado su campaña, eran sobrado conocidas de aquél; *La Telefonista* no había sido del agrado de los señores; lo propio había acontecido con *La Sortija*, á pesar de las buenas nuevas que de ella se habían tenido cuando se estrenó á orillas del Támesis; y *Miss Robinsón*, de letra y música de extranjera gente, y en la cual, con harta ligereza, se habían fundado grandes esperanzas, había corrido suerte parecida, presentándose, en suma, un porvenir por lo menos tan poco halagüeño como el pasado había sido.

En este estado, la dicha empresa se propuso hacer un esfuerzo supremo para poner desde luego en escena *Mujer y Reina*, como medio de salir á flote, y resarcirse con usura de todos los malos trances anteriores que venían amargando su vida.

Del libro no había por qué preocuparse; escrito por Pina hacía años, después de tenerlo guardado largo tiempo en cartera, había ido á manos de Chapí para que lo adornara con su música; en cuanto á ésta, era ya otro cantar, puesto que, en puridad, no había más que el propósito, una y otra vez demorado, de escribirla; propósito cuya realización le demandaron con gran apremio la empresa y el poeta mismo, deseoso de salvarla. El maestro, comprendiendo lo apurado del caso, convino en ello, y, según el mismo testigo á que he hecho referencia, compuso en siete días é instrumentó en nueve toda la partitura, logrando con ese extraordinario esfuerzo que la zarzuela se estrenara en el plazo prefijado, y, lo que es más y mejor, que, con el éxito que desde luego alcanzó, se pusiera en camino de salvación la falanje artística de la calle de Jovellanos.

No he de relatar á mis lectores el argumento de *Mujer y Reina*, puesto que la mayor parte de ellos han de saberlo; ni es mi ánimo tampoco detenerme en disquisicio-

nes, ajenas hasta cierto punto de mi cometido, acerca de la mayor ó menor originalidad del libro, dejando á personas más competentes el discurrir acerca de si éste fué inspirado tan sólo por la poética figura de María Stuardo; ó si al escribirle su autor tuvo más ó menos presente la comedia *Le Gascon*, de T. Barrière y Luis Davyl, que se representó en París, y en el teatro de la Gaité, allá por los años de 1873; ó si el modelo en que más ó menos se fijó fué la conocidísima novela *Los Tres Mosqueteros*, de Alejandro Dumas, dados el parecido de varios personajes de uno y otro libro: para mi propósito, basta con consignar, y en ello no ha habido discrepancias, que la zarzuela de Pina muestra á la legua que es labor hecha por un hombre ducho en esta clase de lides, tiene interés, y está salpicada de rasgos de feliz ingenio. Los secretos amores de la Reina con el joven Conde de Chate-lard; las maquinaciones de los nobles escoceses para convertir á aquella en dócil instrumento de su ambición y de sus bastardas miras; las gasconadas de Artabán, tan pobre de bolsa como rico de imaginación y de caballeresca hidalguía, y las desventuras del escudero Galopín, atraído por las fanfarronadas de aquél, y á quien su amo dispensa el alto honor de comerle sus ahorros, dejando para tiempos más felices el saldar cuentas, todo ello forma un conjunto agradable, en que, con diestra mano, se hace alternar lo dramático con lo cómico, y se da, con acierto, ocasión al músico para que dé rienda suelta á su inspiración y su saber.

Muestra indudable ha dado de él, á su vez, el maestro Chapf al escribir, como lo ha hecho, la partitura, y conseguir en algunas de las piezas musicales de ella todo el aplauso que se merecían por su bondad y belleza. Analizarlas una por una y aquilatar su mayor ó menor valor, requeriría más tiempo y más espacio del que puedo disponer, á más de la lectura atenta de la partitura, ó, por lo menos, haber oído más de una vez su música; pero ya que nada de esto me haya sido dable, me limitaré á

consignar mis impresiones y á señalar aquellos trozos que se destacan entre los diez y nueve números de que consta la obra. Tales son, en mi sentir, el bailable de zingaros del primer acto, lleno de animación y de vida; el cuarteto entre el diplomático, el general, el escritor y Artabán, convertido, por obra y gracia de su picaresco-desenfado, nada menos que en embajador del Rey de Navarra, lleno de *vis cómica*, delicadamente instrumentado, y en el cual las voces dialogan, mientras la orquesta toca un tiempo de mazurka, elegante y agradable; y la sentida despedida de María Stuardo al abandonar las playas francesas para emprender el viaje á Escocia, cuadro impregnado de sentimiento, trozos ambos que se oyen en el acto segundo, creciendo la importancia de la música en el que luego sigue, y con el cual termina la zarzuela. El duo entre Roberto Darnley y el escocés Maxwell, dramático y tan bien pensado como escrito, sobre todo en su primera parte, es tal vez la página capital de toda la obra, á punto de poder ponerse en parangón con el del tercer acto de *El Duque de Gandía*, acto que, entre paréntesis, es, á mi juicio, la obra más importante que Chapí ha escrito, después de *La Tempestad* y de *La Bruja*, las tres joyas de más valía, sobre todo la última, de cuantas adornan su corona de artista; no desmereciendo, ciertamente, al lado del duo que acabo de citar, la original ronda de los guardadores del castillo donde se alberga María Stuardo, y la apasionada serenata que al pie de los muros del mismo canta el enamorado Chatelard.

Pretender que lo demás que en *Mujer y Reina* se oye esté á la misma altura, sabiendo cómo se ha hecho, sería sobrada exigencia, y la crítica debe tenerlo en cuenta al emitir sus juicios. De aquí el que sea excusable la menor importancia de otros trozos musicales; la originalidad harto relativa de muchas de las ideas que en ellos aparecen, y hasta más de una reminiscencia y cierto parecido en la estructura y procedimiento de alguna pieza, cosas

todas que, si bien aparecen revestidas con una instrumentación sobria y bien entendida, á tener lugar para meditar sobre ellas, seguramente su autor hubiera sido el primero en hacer desaparecer.

Y ahora, al enviarle mis sinceros plácemes al Sr. Chapí, la justicia demanda que no sea á él solo, sino también á los que han coadyuvado al buen éxito de su último trabajo. Recíbanlos, pues, también las Sras. Montilla y Martínez, y los Sres. Sigler, Carbonell, Visconti, Gamero y *tutti quanti* toman parte en la zarzuela, por el *amore* y acierto con que la interpretan; un caluroso aplauso á los Sres. Amalio y Busato, principalísimos héroes de la jornada, por sus bellas y bien pintadas decoraciones, y la enhorabuena al director Sr. Pérez Cabrero por el acierto con que dirige la obra, y á la empresa por el lujo y propiedad, *rara avis* en nuestros teatros, con que la ha puesto en escena. Y punto y aparte.



Precedida de la fama, y como la *great attraction* de la temporada teatral en el regio coliseo, vino la *diva* Emma Calvé, y al poco tiempo se ha despedido de nosotros de la manera que era natural y lógico, dado el país que la vió nacer... á la francesa. Ya antes de su llegada sabíamos, por las gentes que de ello se decían bien informadas, que la susodicha cantante había nacido en el Aveyron, siendo su padre un ingeniero catalán, y su madre francesa; que reveses de la fortuna la habían hecho torcer su vocación religiosa y tomar tan diverso camino del claustro como el que llevaba al escenario de los teatros; y que de diez años, poco más ó menos, á esta parte, llevaba andado medio mundo, cosechando aplausos y algo más práctico y substancioso que el laurel de las coronas, con lo cual se había hecho dueña de una gran propiedad en la tierra misma que la vió nacer. A dar

crédito á esos mismos relatos, cuya veracidad ni garantizo ni niego, Berlín como Roma, Nápoles como Florencia, Buenos Aires como Londres, y Nueva York y dicho se está que París á la cabeza, la habían aclamado como estrella de primera magnitud en el mundo teatral, ya al verla interpretar el *Hamlet*, *Los Pescadores de perlas*, *Carmen* y *Cavalleria rusticana*, ya estrenando la *Flora mirabilis*, de Samara, ó cantando la *Medge*, del mismo autor, ó *Le Roi d'Is*, de Lalo. Natural y legítima consecuencia de todo ello era que la expectación por verla y oirla fuese grande, y que después, dado lo sucedido, los pareceres se dividieran, exagerándose, con la impresionabilidad propia de nuestro carácter, por unos y otros el mayor ó menor mérito de la diva, estando tan lejos de lo cierto y de lo justo los que han pretendido ponerla al nivel de las artistas de grande y merecida nombradía, cuyos nombres pertenecen ya á la historia, y algunas de las cuales hemos conocido y admirado, como los que, rebajando su verdadero valer, la han demostrado de modo ostensible, y á la verdad no muy atento, su desagrado.

Emma Calvé, en mi opinión, no es ni una estrella de primer orden en las esferas del arte, ni una cantante vulgar; es una artista apreciable, como hay muchas, con cualidades excelentes y con defectos que á veces las obscurecen y amenguan. Su voz, de bastante extensión, que modula con gran maestría, es de buen timbre, aun cuando no del todo igual, notándose que, al par que cuando ataca con fuerza las notas altas la afinación de ellas está muy lejos de ser perfecta, cuando las emite á menos de media voz produce sonidos dulcísimos y con los cuales causa gran efecto, no siendo, en fin, su escuela de canto la que más agrada á nuestro público. Con estas condiciones, y con el recuerdo, no fácil de borrar, de otras intérpretes del *Amleto* y de *Cavalleria rusticana*, únicas en que se la ha oído, no es de extrañar que el éxito en ellas alcanzado no la haya satisfecho del todo; debiendo reco-

nocerse que ni la poética é ideal figura de la tierna doncella enamorada de Hamlet, tan admirablemente caracterizada por la Nilsson y la Fides Devries, ha sido «la ideal Ofelia» que nos decían la había llamado Ambrosio Thomas, ni la apasionada Santuzza de ahora ha podido acercarse á aquélla que de una manera incomparable caracterizaba la Bellincioni, verdadera creadora é intérprete sin rival de la mejor, por no decir la única, obra de Mascagni.

Y en espera del *Amico Fritz*, de este autor, y de *Manon Lescaut*, de Massenet, que dicen van á cantarse en el regio coliseo, hagamos punto.

(*La Ilustración Española y Americana*, 30 Marzo 1895.)

CXLV

LA DOLORES

(ópera de Bretón)

Motivos que no es del caso decir, y que á nadie interesa el saber, han tenido mi ánimo en estos últimos tiempos poco á propósito para cumplir con los lectores de *La Ilustración* el deber que me tengo impuesto de ser su cronista musical, y mi pluma en el descanso que era consiguiente. Por ello, y con una tardanza que de otro modo sería indisculpable, no he consignado por escrito hasta el momento presente mis impresiones sobre la ópera española *La Dolores*, del maestro Bretón, que ha sido, á no dudar, el acontecimiento de más sólida y verdadera importancia que el arte lírico-dramático español debe registrar, no sólo en los presentes días, sino desde más remota fecha también.

Veamos de hacerlo ahora, concretándome, por lo que hace al argumento, dado que es bien conocido, á hacer tan sólo aquellas indicaciones que el examen de la ópera desde el punto de vista musical, que es el que más particularmente me atañe, exija; y en cuanto á éste, haciendo la salvedad de que el dicho examen no podrá ser tan detenido como debiera, tanto por los límites en que forzosamente ha de encerrarse este artículo, como que para hacerlo hubiera sido necesario, para mí al menos, tener á la vista y haber estudiado con la debida atención la partitura, cosa que, ciertamente, no ha estado á mis alcances.

Se ha dicho, ignoro con qué fundamento, que el primer libro de *La Dolores*, que escribió el Sr. Feliú y Codina, fué una zarzuela, la cual, ofrecida á más de uno de nuestros compositores, éstos, con mal acierto, acogieron friamente, excusándose, por último, de escribir la música. Tal repulsa movió al poeta á convertirla en drama, y no debió arrepentirse de ello, dado que el público y la crítica de consuno aplaudieron con entusiasmo la hermosa creación de aquél, y la aclamaron, con sobrada justicia, como una de las más valiosas joyas del teatro moderno.

El españolismo que en toda ella se respira; los personajes genuinamente característicos de la hidalga tierra aragonesa que en la misma intervienen; los cuadros llenos de vida y de animación á que el asunto se prestaba y la música podía realzar de modo admirable, y el tinte eminentemente dramático de que toda la obra está impregnada, merced á la lucha de violentas y encontradas pasiones que constituyen su acción, inspiraron al compositor antes nombrado la idea de ponerla en música y proseguir de ese modo la infatigable y perseverante labor á que de largo tiempo viene dedicando la vida entera en pro de la realización de sus ensueños: la ópera nacional. Y una vez resuelto á ello, escribió el libro, conservando las situaciones más culminantes del drama, y añadiendo alguna que á su propósito convenía; y obtenido su trabajo el *exequatur* del vate catalán, marchó al teatro mismo de los sucesos; recogió en Calatayud de boca del pueblo sus más hermosos y más característicos cantares, y pertrechado con todos esos elementos, comenzó á escribir la partitura, no dando descanso á su mente, ni paz á la mano, hasta dejarla por entero terminada.

Precedido de un corto preludio instrumental, en el que se dibujan dos de los motivos principales de la ópera, y que no es, á la verdad, una de sus páginas más salientes, levántase el telón, dejando ver en una decoración, admirablemente pintada por más señas, la plaza de Calata-

yud en el fondo, y en primer término el mesón de la Gaspara, donde vive la heroína del drama. A decir verdad, no sé hasta qué punto responda en su principio la música al animado cuadro de vendedores, mujeres que van á sus rezos é hilanderas y alpargateros que, en dos grupos, se hallan dedicados á sus respectivas labores; pero el tinte monotonó, y tal vez demasiado pastoril y tranquilo, que tiene, desaparece con el cantar, oportunísimamente colocado, del hombre que atraviesa por entre aquellas gentes entonando la copla:

Sólo á dos teclas responden
 En su vida las muchachas:
 Al querer, suena la una,
 Y la otra suena á venganza;

y con la entrada del sargento, de cuyas fanfarronadas se ríe la gente, en un coro, cuya terminación, sobre todo, está muy en carácter y es de efecto.

De mayor importancia es el terceto que luego sigue entre Dolores, Patricio, viejo rico y aspirante á su mano, y el dicho sargento Rojas, que no ha ocultado que su venida á Calatayud, más que en busca de alpargatas, que es, como si dijéramos, su misión oficial, ha sido por conquistar el corazón de aquélla. El contraste entre la tristeza de la Dolores (que más que sus palabras revelan un bello motivo que dice la orquesta), la charla del sargento y los piropos del viejo, es de efecto, siendo indudablemente de hartó mayor valer y belleza el *allegro* con que el trozo musical termina, que el *andante* que le precede, y no peca de grande originalidad.

Y después de una corta aparición de Lázaro, el seminarista, la cual señala la orquesta en una frase impregnada de dulzura y sentimiento, viene el duo de Dolores y Melchor, en una situación que recuerda algo el coloquio de Santuzza y Turiddu en *Cavalleria rusticana*. En él, la

apasionada muchacha reprocha al antiguo amante su desvío y el abandono en que la ha dejado; le pide cumpla unos juramentos que en mal hora creyó, y al ver la persistente negativa con que Melchor contesta á sus súplicas, la ira y la indignación estallan en su pecho, y prorrumpe en gritos de desesperación, jurando dar su vida entera al que por ella tome venganza de aquel verdadero ladrón de su honra. Página eminentemente dramática, Bretón ha sabido pintar en ella con gran acierto el contraste de afectos entre la apasionada joven y el hombre que pasaba por ser el Tenorio del pueblo; los acentos, primero suplicantes y luego iracundos de la una, y el desdén y la ingratitud del otro, siendo aún de más valía, en mi sentir, que por la novedad de las ideas musicales, por los hermosos detalles que encierra y por el vigor y la energía que en todo el trozo musical domina.

La profunda impresión de tristeza que causa, desvanécese á poco con el ruido lejano de un gracioso y característico pasacalle tocado por una rondalla que, buscada por el ricacho Patricio, viene á dar una serenata á Dolores, serenata que, ó mucho me equivoco, es y será una de las más hermosas obras que figuren en el bagaje artístico de Bretón.

Con efecto: la hermosísima jota que en ella se canta y se toca, y cuyo ruidoso é indiscutible éxito, como oportunamente ha dicho un periódico, ha sido una apoteosis, allí donde aún resueñan los ecos de los triunfos de Barbieri, Gaztambide y Oudrid, los padres de tantos cantos genuinamente nacionales, es una obra maestra. En ella Bretón ha derrochado los tesoros de su saber y los más ricos colores de su paleta, para realzar con una instrumentación tan vigorosa como magistralmente entendida y aplicada, y con novedades rítmicas de gran efecto, el tema eminentemente popular y aragonés, sin que por ello perdiera un momento el carácter típico y genuino de aquella tierra, cuyos moradores no vacilan en decir que

Es de España y sus regiones
Aragón la más famosa,
Porque aquí se halló la Virgen
Y aquí se canta la jota;

teniendo además el buen gusto de dejar á los cantares sus genuinos acentos y su sencillo acompañamiento, que forma hermoso y atinado contraste con el lujo desplegado en las variaciones. Interrumpida la jota por un momento, gracias á una *Soleá* con que el andaluz sargento quiere echar su cuarto á espadas en la fiesta, vuelve de modo extraño, al entonar Melchor la famosa copla del drama:

Si vas á Calatayud,
Pregunta por la Dolores,
Que es una chica muy guapa
Y amiga de hacer favores;

acompañada por los instrumentos de cuerda de un modo tan extraño como apropiado al carácter del personaje y á lo avieso de su intención, mientras el resto de la orquesta preludia con sus notas la tragedia que va á desarrollarse. La insultante copla surte el efecto deseado por su cantor, armándose el barullo que es consiguiente, pintado con diestra mano por Bretón, hasta que la huída de los unos, los gritos de los otros, ponen de nuevo en paz á las gentes, y la jota, alegre, franca y animada, vuelve á aparecer, cayendo el telón, en medio de los aplausos entusiastas de los espectadores.

Aparte de que era empresa de gigante mantener á éstos en la misma tensión de espíritu, movidas sus fibras por un sentimiento verdaderamente patriótico y nacional, tan gallardamente revelado y expresado como acabo de decir, las situaciones del segundo acto, por punto general, y tal vez el cansancio de la musa del maestro, que más de una vez se deja entrever, han sido causa de

que parezca, y á mi juicio sea, el de menos valía en la obra que á vuela-pluma analizo.

Después de un corto preludeo regístrase en él un madrigal, de sabor italiano, sentido y apasionado, en que Lázaro descubre el amor que siente hacia Dolores; un animado parlante de Patricio, en el cual la orquesta lleva la principal parte, y tiene detalles del mejor gusto; la escena en que Rojas da una lección de toreo á los baturros de Calatayud; un duo entre Dolores y Melchor, en que éste traidoramente muestra un arrepentimiento que no tiene, para arrancar de ella una cita, y probar á los pretendientes á la mano de aquélla que aún es dueño de su corazón y de su voluntad, trozo altamente dramático y en que Bretón ha sabido pintar con diestra mano los distintos afectos de los interlocutores; y el duo entre la misma Dolores y Lázaro, en que éste revela á aquélla su pasión en una frase musical de gran belleza, constituyendo el todo de él la página de más importancia de todo el acto, que termina con la lidia del toro, de cuyos cuernos salva Lázaro al fanfarrón sargento, siendo aclamado por la multitud en un coro que no impresiona grandemente al auditorio.

En el acto tercero, el más dramático, más apropiado, por tanto, al carácter y tendencias del maestro Bretón, y en el cual se halla en el terreno que más y mejor domina, su musa se eleva á gran altura. Excepción hecha del preludeo, que, en mi sentir, no corresponde á lo que luego sigue, la escena del rosario está musicalmente bien pensada, y pintada con verdad y sobriedad; la romanza de Dolores, aun dado que su interpretación no haya sido lo afortunada que hubiese sido de desear, está en carácter, revela la angustia de que está poseída su alma y prepara bien el ánimo del oyente para el duo entre ella y Lázaro, el trozo de más importancia y de más valer, en su género, de toda la ópera, por la elegancia de las ideas, la acertada manera con que están expresadas y realzadas por una instrumentación magistralmente entendida,

y la admirable manera con que está pintada la situación de ambos personajes, y los sentimientos que agitan su corazón. La frase apasionada y vehemente de Lázaro:

Dí que es verdad que me amas,
Dí que es verdad que no sueño...

admirablemente dicha, por cierto, por el Sr. Simonetti; la respuesta de ella; la oportuniísima idea de la rondalla que se oye en la calle y trae á su memoria la infamante copla, todo ello constituye una página de gran importancia y que honra soberanamente al autor que la ha concebido y escrito.

Y elevada á esa envidiable altura la musa dramática del maestro, no decae ni por un momento después, ya en el rápido coloquio de Dolores y su traidor amante; ya en el reto que mutuamente se lanzan él y Lázaro; ya en los breves momentos de angustia en que Dolores trata en vano de forzar la puerta del jardín á donde han salido desafiados, y, no consiguiéndolo, grita pidiendo socorro; ya, en fin, en la aparición de Lázaro, revelando á las gentes que ha dado muerte á Melchor. Todo ello está hecho de mano maestra, con una concisión admirable y dejando al espectador tan honda y profundamente conmovido como Feliú y Codina lo consiguió, poniendo como final de su hermoso drama aquellas palabras, de un faconismo aterrador:

DOLORES.—Es verdad, yo le he matado.

LÁZARO.—¡Mentira, le maté yo!

Tal es la ópera con que el maestro salmantino ha añadido un nuevo lauro á su corona de artista. Obra de grandes vuelos, altamente dramática, y en mi sentir superior á cuanto ha escrito Bretón hasta ahora, bien y legítimamente ha merecido el caluroso y entusiasta aplauso con que ha sido acogida. Podrá tal vez, no sin alguna razón,

creerse que en ella predomina más de lo que debiera la orquesta; que la profusión de detalles instrumentales, el lujo de sonoridades, y más de una armonía sobrado extraña, que, sobre todo en los preludios de los actos, se oye, son lunares que perjudican á la bondad innegable de la obra; pero lo primero achaque es de que no se ven libres la mayor parte de los compositores de nuestros días, y lo segundo es excusable, si, como creo, á Bretón le ha llevado á hacerlo el afán de novedad, tan común también en los tiempos que corren. Pero aun dado esto, largamente compensado está con el aliento vigoroso que infunde vida á la obra entera, la manera magistral con que están escritas muchas de sus páginas, el sentimiento dramático que en ellas domina, y el loable propósito, con gran acierto realizado, de tomar como elemento primordial el más hermoso y más nacional de nuestros cantos populares.

La Dolores se ha representado con una propiedad y un esmero que ciertamente no se acostumbra por acá, y debiera ser lección para otros teatros más encopetados que el de la Zarzuela. Las decoraciones son bellísimas, en especial la primera, que, como he dicho, representa la plaza de Calatayud, y honra sobremanera á los Sres. Busato y Amalio; los trajes apropiados; la dirección de la escena muy acertada. En cuanto á la interpretación de la ópera, se han distinguido el Sr. Simonetti, que la canta con verdadero *amore* y demostrando ser un artista de valer y de grandes alientos, haciéndose digno de los entusiastas aplausos que ha recibido; el Sr. Alcántara, caracterizando muy bien y dando relieve á su modesto papel, y el señor Sigler, representando el fanfarrón sargento andaluz; siendo de alabar en los demás la buena voluntad que han puesto al desempeñar los papeles que les estaban encomendados. Por último, los coros y la orquesta se han hecho, mercedamente también, dignos de aplauso.

En suma, y como decía al principio, *La Dolores* ha sido un acontecimiento de notoria importancia en nues-

tro teatro lírico; y aun cuando con ella no se creyera que el maestro Bretón había llegado á la meta de sus nobles aspiraciones, nunca podrá negarse que al escribirla ha dado un paso de gigante en pro de la realización del ensueño que, de largo tiempo, acarician cuantos se interesan por el arte músico español.

(*La Ilustración Española y Americana*, 30 Abril 1895.)

CXLVI

LAS SESIONES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS

(1895)

Faltaría á una antigua, y por raro caso interrumpida costumbre, si no consagrara un capítulo en mis crónicas musicales á las sesiones que la *Sociedad de Conciertos* ha celebrado en éste su trigésimo año de vida; fecha, por cierto, que si debe con razón enorgullecerla, sobre todo registrando honrosísimas páginas de su historia en ese tiempo, viene con dolor á demostrar con cuánta razón escribió Jorge Manrique:

Que se va la vida apriessa
Como sueño,

dado que parece que era ayer cuando asistíamos á los comienzos de las tareas de aquella agrupación artística, dirigida entonces por el insigne musicólogo y popular compositor el inolvidable Barbieri.

Pero dejando á un lado estas memorias, que sólo á tristes reflexiones conducen, y entrando desde luego en materia, diré á mis lectores que, aun dudando que el éxito haya correspondido por completo este año á los buenos deseos de la Sociedad en cuestión, no cabe dudar de éstos sin más que anotar los nombres que han figurado en los programas de sus sesiones. Haydn, Hændel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber, Chopin, Wagner, Grieg, Listz, Raff, Berlioz, Bizet, Thomas, Saint-Saens,

Bernard, Cimarosa, Nicolai, Mancinelli, Burgmein, Tschaikowski, Rimski-Korsakow, Monasterio, Bretón, Chapí, Power y Marqués, todos ellos han aportado su contingente, con obras en su mayor parte conocidas, lo cual excusa hacer su relato y entrar en disquisiciones sobre su mérito, dado que está ya conocido y apreciado de antemano.

En cuanto á las no interpretadas hasta el presente por la *Sociedad de Conciertos*, y oídas, dicho se está, por vez primera, bien puede decirse, sin temor de pecar de extremadamente severos y descontentadizos, que excepción hecha de las wagnerianas, de que hablaré después, pocas han sido las que se han contado, y esas no tan buenas como hubiera sido de desear; y si no, la prueba al canto.

El *Capricho español*, de Rimski-Korsakow, á sus nada cortas dimensiones y á su abigarrada instrumentación, reúne un desconocimiento palpable de nuestra música popular, achaque, á la verdad, harto común á cuantos compositores extranjeros han querido copiarla ó imitarla, excepción hecha de Glinka y de Gevaert, que por haber vivido el uno largo tiempo en los cármenes de Granada, y recorrido el otro gran parte de nuestra España, pudieron estudiar á fondo nuestros cantos nacionales y asimilarse por entero su música, demostrándolo en las bellas obras que escribieron tomándolos por tema. Ni cabe decir que tengan mayor valía la obertura sinfónica que lleva por título *Beatrice*, de Bernard, la cual, ni por su absoluta falta de inspiración, ni por su forma, merecía figurar en los programas; ni la *Fantasia húngara*, de Burgmein, trasunto poco afortunado de las *Rapsodias*, de Listz; ni la *Marcha en miniatura*, de Tschaikowski, obra que seguramente no habrá contribuído á aumentar en un ápice la merecida fama que su autor goza, ni quepa hacer excepción en este capítulo de censuras más que en favor del ingenioso scherzo *En la selva*, de Raff, composición que con justicia brilla entre las más apreciables composiciones de este autor.

De más está el decir que, dada la corriente wagneriana que invade el mundo músico, y á muchos españoles ha cogido de medio á medio, el grupo más numeroso de obras interpretadas por la *Sociedad de Conciertos*, ha sido del apóstol de Bayreuth, ó el Lutero de la Música, nombres con los que, en épocas de más encarnizada pelea aún que las actuales, se distinguió á Wagner.

Conocidas de sobra por los lectores de *La Ilustración* mis ideas sobre el wagnerismo, tan distantes de los que todo lo admiran en él, zahiriendo de paso, sin razón ni derecho alguno, nombres dignos de todo respeto en el mundo músico, como de los que niegan en redondo, ó, por lo menos, ponen en tela de juicio el soberano talento y el profundo saber del autor de *Parsifal*, no he de sacralas de nuevo á la palestra. Baste la ligera indicación que acabo de hacer, como punto de partida de los someros juicios que haga, y consignar, en prueba de imparcialidad y como hechos dignos de tenerse en cuenta, que al paso que en la misma Alemania ya se inicia una reacción en contra del ultrawagnerismo, en cambio éste reina hoy casi en absoluto, como dueño y señor, allí donde por la manera de ser y de sentir, y por la tradición misma, parece que debiera ser más refractaria su música; y hombres del saber y del severo juicio de Gevaert, no vacilan en aceptarla, hasta el punto de que *El Oro del Rhin*, de la Tetralogía, se haya oído por entero en más de uno de los conciertos clásicos del Conservatorio de Bruselas.

Hecho caso omiso de aquellas obras ya conocidas, como las oberturas de *Fausto*, *Rienzi*, *Tannhäuser* y *El Buque fantasma*; de los *Murmullos de la selva*, del *Siegfried*; de la transcripción para orquesta de la melodía *Hoja de álbum*, y de la *Huldigung's March*, anotemos, como oídas por primera vez, bien que alguna fuera de antes conocida, pero no en toda su integridad, el *Pre-ludio* y varios de los trozos más importantes del *Tristán*

é *Isolda*; el *Sacrificio de Brunhilde*, en el *Crepúsculo de los Dioses*; varios fragmentos de *El Oro del Rhin* y el *Fuego encantado* de la *Valkiria*, de la *Tetralogía*; y el *Preludio*, *El Viernes Santo* y *Los jardines encantados de Klingsor*, de *Parsifal*.

Basta la simple enumeración de estas piezas musicales, para conocer que todas ellas pertenecen á lo que, con mayor ó menor razón, se ha dado en llamar el tercer período de Wagner, aquél en que, según confesión propia, realizó por completo sus teorías y llegó á la meta de sus aspiraciones en materia de arte, y, según otros, no tan conformes con ésta su última manera, exageró los principios mismos de su escuela, y creó obras en que, al lado de innegables bellezas y de verdaderos prodigios de saber, hay rarezas sin cuento, frases interminables en que no se da un punto de reposo ni al oído ni al espíritu, y trozos, en fin, respecto de los cuales se necesita toda la flema alemana para resistirlos á pie firme sin perder el tino y la paciencia.

Así se explica el que, cuando las gentes no estaban aún tan avezadas á ello, ni Wagner tenía el prestigio que después alcanzó y hoy conserva su nombre, el *Tristán é Isolda*, después de haber sido desechado por los teatros de Carlsruhe, Praga y Weimar, á cuyas puertas llamó en vano el maestro; admitido al fin en Viena, y estudiado con verdadero empeño por los artistas encargados de su interpretación, tuvieran éstos que darse por vencidos al cabo de cincuenta y siete ensayos, y fuese preciso desistir de la idea de presentarlo en escena. Y es que, como observa un escritor de los más imparciales que de las obras wagnerianas se han ocupado, el empleo inmoderado que hace su autor de la enarmonía; el abuso de pedales, retardos y otros artificios armónicos; la ausencia á veces de una tonalidad precisa; el odio á los acordes consonantes, y la proscripción casi absoluta de las cadencias perfectas, dan á dicha obra, y á las que la siguieron, un carácter flotan-

te é indeciso, que hace que su audición sea extraña y confusa, y su interpretación en extremo complicada y difícil.

Esto supuesto, no ha de extrañarse que una vez más, y antes de emitir juicio alguno, en lo que me sea dable exponerle, haga cuantas salvedades convengan al caso, toda vez que no es fácil hacerse cargo de obras tan complicadas con oirlas una ó dos veces, aunque á ello hubiese precedido su lectura en una partitura de piano y canto; trabajo de todo punto deficiente allí donde la orquesta juega papel tan principal, que un biógrafo de Wagner no vacila en afirmar, con tanta razón como buen sentido, que en *Tristán é Isolda*, que mira como el mayor triunfo del drama lírico, el personaje de más importancia y verdaderamente interesante no es el actor, sino la dicha orquesta, que canta, llora y ríe, mientras que la misión de los cantantes está reducida á comentar su lenguaje.

De aquí el que, careciendo yo de esa admirable facilidad de comprensión, ó más aún, de esa intuición maravillosa, que sinceramente envidio, y con la que no escasa parte de nuestro público aprecia al primer golpe de vista la bondad de muchas de las obras wagnerianas que antes no conocía y se presentan ante él, no tenga inconveniente en declarar, con dolorosa franqueza, que cuanto yo dijese acerca de la escena de *La llegada del barco y encuentro de los amantes*, así como de los fragmentos del *Duo de amor*, duo interminable, puesto que constituye casi un acto entero en *Tristán é Isolda*, sería jurando *in verba magistri*, y transcribiendo sin conciencia alguna las opiniones de aquéllos que, más en autos, han escrito sendos comentarios de la partitura; y que en trance tal, prefiera confesar humildemente mi flaqueza, citando sólo, en excusa de ella, estas palabras de E. Fusch, hablando de la misma ópera: «Es un verdadero fenómeno musical, especie de tonel de las Danaides, en el cual el torrente de notas se precipita, sin detenerse un mo-

mento, sin dar tiempo para respirar, y sin punto alguno de reposo.»

Pero si de ese torrente no es tarea fácil, por punto general, hacerse cargo, en cambio el cansancio que produce y el estado patológico en que á muchos dejan los trozos musicales que acabo de mencionar, y el cual tiene más de un punto de semejanza con el del negro del sermón, se desvanecen por completo con la admirable escena de la *muerte de Isolda*, que, aunque ya conocida, bien merece que se haga de ella una especial mención. De inspiración sorprendente, «tiernísima apoteosis de la pasión, en que el alma de Isolda vuela á reunirse con la de Tristán, llevada por sonoridades misteriosas y envuelta en un océano de armonías, murmurando un cántico supremo al eterno amor,» la ha calificado un crítico, y á la verdad que todo elogio es merecido para esa obra que debe considerarse como una de las creaciones más poéticas y más bellas que brotaron de la mente de Wagner.

La misma poderosa razón que antes he expuesto hace que pase por alto los fragmentos de *El Oro del Rhin*, el *Sacrificio de Brunhilde*, del *Crepúsculo de los Dioses*, página que con sobrada razón ha dicho un amigo mío, en los breves y atinados juicios que escribe en un diario madrileño, que es una orgía de sonoridades que no sólo asombra, sino que agobia, y aun la misma escena del *Fuego encantado*, última de la *Valkiria*, magistralmente cantada, por cierto, por el barítono Sr. Menotti, y la cual, á no dudar, encierra bellezas de primer orden, para hacer notar, aunque sólo sea de pasada, la profunda impresión que, aun desnuda de todo aparato escénico, ha producido este año la *Cabalgata de las Valkirias*, tal como su autor la escribió, esto es, con el aditamento de los gritos salvajes de aquellas vírgenes guerreras, explicándose bien el que cuando por vez primera se representó en Bayreuth, el público, á quien un terminante mandato de Wagner mantenía silencioso, quebrantase la pro-

hibición, y arrastrado y subyugado por lo que oía y veía, se levantara como un solo hombre y aclamara á la obra y á su autor.

¿Es *Parsifal* la glorificación de una conversión religiosa? ¿Este drama, la última creación de Wagner, implica una transformación en las ideas de éste, una tendencia marcada hacia la ortodoxia cristiana, y el resultado de los consejos y de las predicaciones del abate Litz? He aquí las preguntas que se hace un escritor que de Wagner se ha ocupado en un libro que no há mucho se publicó, y á las cuales, en verdad, no da una contestación que completamente satisfaga. Dejando á otros averiguar lo que en ello hubiese de verdad, lo que no puede negarse es que, como dice el mismo escritor á que acabo de aludir, el drama en cuestión, más que tal, parece «la celebración de un misterio, en que el poeta y el músico han querido hacer volver al teatro á sus orígenes religiosos, olvidados de largo tiempo, dando al elemento bíblico el lugar que antes ocupara y le había sido usurpado por el elemento mundano y profano.»

Así se explica la grandiosa escena de la *Consagración del Graal*, conocida y admirada de nuestro público; el severo tinte religioso de todo el drama; la adopción, como tema dominante, de un canto litúrgico de la Iglesia sajona; el misticismo de que están impregnados tanto aquélla como el *Preludio*, que Malherbe y Soubies consideran como «el dintel del grandioso monumento elevado por Wagner en honor de los caballeros del Graal,» y la escena del *Viernes Santo*, que impresiona hondamente el ánimo, como antes en su género le había extasiado la poética página de *El jardín encantado de Klingsor*, en que las *mujeres-flores* intentan, aunque en vano, seducir al héroe del drama, y donde, al par de la belleza de las ideas musicales, es de admirar, sobre todo, la delicadeza y la elegancia de la instrumentación que las reviste y da á aquéllas aún más subido valor del que en realidad tienen.

Á más de cuanto queda relatado, en tres de los conciertos nuestro célebre compatriota Sarasate ha hecho oír varias de las obras cuya interpretación le ha dado la fama de que goza en el mundo musical, fama que, por otra parte, excusa los elogios que pudieran prodigársele. Tanto en los *Conciertos* de Beethoven y de Mendelssohn, en el *Rondó caprichoso* de Saint-Saens, como en la *Fantasia* de Ernst sobre motivos del *Otello*, en la *Suite* de Raff, en el *Nocturno* de Chopin, y en otras piezas de menor importancia, obras todas, ó al menos en su gran mayoría, con las cuales había dado elocuente muestra de su valer en años anteriores, Sarasate ha hecho alarde una vez más del admirable mecanismo que posee, y del dominio que tiene sobre el violín, probando que no en balde es mirado como un artista de gran valer.

Tal ha sido la campaña que, mediocre en sus comienzos y harto mejorada en sus postreras sesiones, ha hecho este año la *Sociedad de Conciertos*, bajo la dirección de los maestros Mugnone, Jiménez, Bretón y Campanini, y que ha terminado por cierto de una manera que la honra y la hace digna de todo elogio.

Terminadas ya sus tareas, fué invitada por dos egregias damas para que diera un concierto, cuyos productos se destinaran á aliviar en lo posible la triste suerte de las familias de los náufragos del crucero *Reina Regente*. La Sociedad, no sólo se apresuró á poner por obra los deseos que se le expresaron, sino que renunció á toda remuneración, para que la cantidad que se recaudara fuese íntegramente á manos de aquellos infelices á quienes la desgracia, que España entera llora, tiene sumidos en la miseria y agobiados por el dolor. Tan loable proceder bien merece los parabienes que por ello ha recibido y compartido con los demás artistas que prestaron el concurso de su talento á tan caritativa obra.

(*La Ilustración Española y Americana*, 3o Mayo 1895.)

CXLVII

LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA CATEDRAL DE MADRID

Desde el P. Feijóo, en el pasado siglo, hasta los felices tiempos en que vivimos, muy contados serán los escritores que en España se han ocupado del divino arte, que no se hayan dolido de la música que por punto general se oye en muchas de nuestras iglesias, con escarnio de la severidad del culto y escándalo de los fieles, y no hayan clamado por una reforma que cortase de raíz, á ser posible, los males de que, con sobra de razón, se lamentaban.

Presentes están en la memoria de todos cuantos prestan atención á estos asuntos, entre otros escritos cuya enumeración sería larga, el donoso cuanto razonado artículo de Vázquez, *La música en nuestras iglesias*, de que me ocupé en la necrología de tan excelente artista y amigo, escrita á raíz de su muerte, y los discursos de Arnao y de Eslava en la Academia de San Fernando, de Barbieri en el Congreso Católico de Madrid y del Padre Uriarte en el de Sevilla. En todos ellos, y con la autoridad indiscutible que da el saber, demandaron en nombre del verdadero arte que se desterrara del templo la solfa tan vulgar como profana que en él había sentado sus reales, y, obedeciendo cada cual á sus creencias artísticas, señaló el remedio á los males que deploraba, para que la música que en la casa del Señor se oyese fuera digna y adecuada á este lugar santo, y «por el deleite y

el halago del oído, se movieran á piedad los ánimos enfermizos y tibios,» según las hermosas palabras del santo Obispo de Hipona.

El mal no era, ni es, exclusivo de nuestra patria. Años há que en una revista extranjera, y en un artículo encaminado á pintar el estado del arte en Italia, su autor se dolía de que «hasta la música sagrada se inspiraba ordinariamente en los profanos manantiales de la música dramática;» y el sabio Fetis, casi por los mismos tiempos, decía que «la indiferencia con que se miraba generalmente la música de la Iglesia era afflictiva,» y á vuelta de varias consideraciones para demostrar el punible abandono que había sobre este importante punto en su patria, se preguntaba si no se haría por Dios lo que por un cualquiera que pagaba su entrada en el teatro de la Opera.

Y de poco servía, por el pronto al menos, en Italia el ejemplo de la Capilla Sixtina, donde religiosamente se conservaba la tradición de Palestrina y de nuestros egregios compatriotas Guerrero, Morales y Victoria; ni los trabajos que en Bélgica emprendían en pro de la restauración del arte religioso el mismo Fetis y el ilustre Van-Elewyck; como daban, por el momento, escaso fruto para los musicastros españoles las enseñanzas de la hermosa y severa música de Eslava, la que, impregnada de sentimiento religioso y sencilla en sus formas, escribía Ledesma, y la de algunos otros que, en escaso número, iban por el buen camino de los antiguos maestros españoles, aunando la tradición de éstos con los elementos aportados al arte por las generaciones que les sucedieron y por los adelantos que el arte mismo había hecho en sus últimos tiempos.

Natural era que la Iglesia, dolida de tamaños males, y teniendo en cuenta las quejas que á ella se elevaban, tratase de atajar aquéllos y de encauzar por mejores senderos la música sagrada, y á este fin fueron encaminados los acuerdos de los Congresos ya citados de Ma-

drid y Sevilla, bien que por causas que no es del caso decir no se llevaron á la práctica; los acuerdos asimismo de más de un Congreso católico en el extranjero, y las disposiciones dictadas por el episcopado francés, belga é italiano, entre las que descuella la del Cardenal-Patriarca de Venecia, recientemente publicada, y, sobre todo, los decretos de la Sagrada Congregación de Ritos, en el pontificado de Pío IX y en el de su augusto sucesor el inmortal León XIII.

Para dar cumplimiento á estos mandatos, desterrando ante todo los abusos de sobra conocidos y harto lamentados, y procurando que «la música en el templo no se aparte de su índole propia, y corresponda siempre á la gravedad y majestad del culto divino,» el M. R. Arzobispo-Obispo de Madrid-Alcalá, que á una sólida piedad y un exquisito celo reúne un depurado gusto artístico, ha creado una *Asociación para la restauración y reforma de la música religiosa*, cuya importancia, dados los antecedentes expuestos, es ocioso encarecer, y cuyos trabajos de desear y esperar es se realicen en plazo más ó menos lejano (pues la tarea no es fácil y las dificultades con que se ha de tropezar no pocas) los propósitos de la Santa Sede.

Esta *Asociación*, que tiene un honrosísimo precedente en la *Schola cantorum* establecida en la iglesia de San Gervasio, de París, ha dado comienzo á su obra haciendo oír en la Catedral madrileña, en la festividad del *Corpus* y en otra solemne función que pocos días después se celebró á la Santísima Virgen, varias obras eminentemente clásicas y religiosas de maestros españoles antiguos y modernos, y un himno en canto llano, tal cual lo entiende ó traduce la escuela que tiene á su frente á Dom Pothier, cuyo centro de acción radica en el Monasterio de benedictinos de Solesmes.

Al consignar *La Ilustración* esta verdadera solemnidad artística, no estará de más decir, para aquéllos que no lo sepan, que el carácter distintivo de nuestra música

religiosa en el siglo xvi; lo que hizo que España apareciese adelantada á otras naciones, y sus maestros superaran á todos los de su tiempo, aun los de más nombradía, fuera de nuestra patria, fué la *expresión*, predicada por nuestros más célebres tratadistas. Con efecto: éstos no cesaron de proclamar, como la base más importante de toda composición, el que la música realizara lo que la letra expresaba, poniendo de relieve las palabras y reforzando el sentido íntimo de las mismas. Así Marcos Durán, en su *Tractado de música* intitulado *Lux Bella*, al decir que aquélla, «como sciencia divina, enciende y provoca los corazones en el amor de Dios,» negaba que esto pudiera hacerse con combinaciones de contrapunto, tanto más sabias cuanto menos conmovedoras; así Fray Juan Bermudo, en su notable *Declaración de instrumentos*, declaró ya en 1555 que «aspiraba á quitar de la música toda sophistería... como ya lo hacen todos los doctos en lo que escriben;» así el célebre catedrático de música de la Universidad de Salamanca, Francisco de Salinas, *nemini secundus*, según los mismos italianos, escribía su admirable libro lleno de profundo sentimiento estético, y llevando á la práctica las teorías que en él sentaba, tañía y cantaba con tan gran habilidad y destreza, que, al decir de Ambrosio de Morales, «ponía, en pequeños espacios, en los ánimos diferentísimos movimientos de tristeza y de alegría, de ímpetu y de reposo...» efectos todos que seguramente no habría conseguido á impulso de combinaciones armónicas y exclusivamente escolásticas; y así, por último, Francisco de Montanos, en el *Tractado de Compostura* de su *Arte de música théorica y práctica*, asentaba que en toda composición «la parte más esencial era hacer lo que la letra pide, alegre ó triste, grave ó ligera, lexos ó cerca, humilde ó levantada; de suerte que haga el efecto que la letra pretende, para levantar á consideracion los ánimos de los oyentes.»

A tan sanas doctrinas respondieron muchos de nues-

tros más notables músicos de aquella época, los cuales, sin desdeñar el escolasticismo de que otros hacían gala por entonces, pero aplicándolo con tanta discreción como cordura, procuraron que sus obras brillaran, al par que como modelos de corrección, de naturalidad y de buen giro armónico, por algo más, que es el alma y la esencia de la música: la *expresión*.

Tan acertado camino siguieron, en la primera mitad del siglo XVI, Cevallos, Robledo y el egregio Cristóbal de Morales, entre otros; y en la segunda, los maestros Ortiz y Navarro, y, sobre todo, el insigne sevillano Francisco Guerrero, y el no menos célebre abulense Tomás Luis de Victoria, quien, entre las muchas y notables obras que compuso, escribió la Misa *¡O quam gloriosum regnum!*, la *Sequentia Lauda Sion*, y el *Tantum ergo*, cantados en las solemnidades religiosas á que antes he hecho referencia.

Hablando, años há, un escritor acerca de lo que debía ser la verdadera música sagrada, decía que en ella los compositores debían, ante todo, procurar que sus obras fueran la expresión y el acento de un corazón que adora á Dios y le confiesa en espíritu y en verdad. No parece sino que el escritor á que aludo tuvo presente, al escribir las palabras que dejo transcritas, las tres hermosas obras antes citadas del maestro abulense. Tan grande, tan admirable es en ellas la compenetración de la música con el sentido de las palabras que pone de relieve; tan lejos lleva de todo pensamiento terrenal, y de modo tan sublime al par que sencillo muestra al pueblo cristiano que en hermoso conjunto gime, ora ante el Dios de las alturas, ó en armonioso coro entona sus alabanzas. Así es la sentida plegaria de la muchedumbre arrodillada ante el altar, en el comienzo de la misa; así el hermoso cántico de alegría del *Gloria*, sin dejos ni reminiscencias de regocijo mundano, antes bien demostrando con cuánta razón dijo Chateaubriand que «el cristianismo es grave hasta en su sonrisa;» así la ardiente fe que revela el *Credo*, en

el cual se destaca la admirable página del *Incarnatus*, cuya sublime sencillez causa en el ánimo profunda impresión; así, por último, el fervoroso entusiasmo con que el pueblo cristiano proclama en el *Sanctus* las grandezas y la omnipotencia del Dios de Sabaoth.

Y eso mismo puede decirse de la *Sequentia Lauda Sion*, escrita *ad pulsandum in organus*, de un efecto admirable é irresistible; y del *Tantum ergo*, obra magistral, basada en el canto llano de nuestras iglesias, y á cuya melodía atribuye Bordes, en el encomiástico artículo que le ha consagrado en el *Boletín* de la *Schola cantorum*, origen mozárabe.

He aquí el juicio que han merecido á muchos de nuestros maestros y amantes del divino arte las obras del que sus rivales quisieron rebajar llamándole el *Mono de Palestrina*, y á quien después, con menos pasión y más conocimiento, se ha colocado al nivel suyo, cuando no se le ha creído superior á aquél, como en los admirables motetes *Vere languores nostros*, y *Jesu dulcis memoria*. Y en ese juicio no han hecho sino confirmar lo que antes, con autoridad indiscutible, habían afirmado el sabio Es-lava, Barbieri, Adrián de la Fage, R. Pothier, y al presente, Tiersot, Bellaigue y Pedrell, reconociendo que por la expresión, el buen trabajo (como en el siglo xvi se llamaba al contrapunto hecho con arreglo á los preceptos del arte), la naturalidad y la elegancia del canto, y la corrección en la armonía, las obras de Victoria eran verdaderos modelos, en los que, como escribía Proske, el inteligente colector de la *Antología cristiana*, demostraba aquél que, «aparte de la nobleza característica del estilo español, poseía como nadie el arte de la escuela romana, teniendo más pureza de estilo que cuantos á ésta pertenecían, siendo además más natural y sólido que el de Palestrina; así como que poseía originalidad y medios subjetivos de expresión que le eran propios y peculiares, conservando siempre su individualidad, al punto de que su estilo no podía confundirse con el de sus con-

temporáneos, lo cual hacía que sus obras se reconocieran fácilmente.»

Y no la pasión del discípulo, ni el cariño del amigo, sino un profundo é íntimo convencimiento, confirmado por los desapasionados y autorizados juicios de propios y extraños, me hace decir que las mismas cualidades que en Victoria se revelan en el motete de Eslava, *Bone Pastor*, en el que este ilustre maestro se muestra digno continuador de las tradiciones y de las glorias de los mejores del siglo de oro del arte religioso español; motete del cual el mismo Rossini hizo grandes elogios, y le hizo entrar en deseos de conocer las demás obras de aquél á quien no vaciló en llamar el primer compositor de música sagrada y el primer didáctico de su tiempo, más apreciado, si cabe, que en su patria, en el extranjero.

Réstame, para terminar mi tarea, decir algo de la ple-garia gótica *Attende Domine*, publicada en el *Tratado de Canto llano* del P. Eustoquio de Uriarte. No puede negarse, sin tener un prejuicio cerrado á todo sentimiento estético, que, exacta de todo punto ó no, la versión hecha por el docto agustino muestra, como éste ha dicho, cuán bien puede aunarse la indestructible belleza artística y la expresión mística más acendrada, y que cantada alternativamente por voces infantiles y por el coro, como se oyó en la Catedral madrileña, causa emoción indefinible y por extremo grata.

Y no teman mis lectores que, á propósito de dicha ple-garia *ex liturgia gothica*, como se la intitula en el libro citado, vaya yo de nuevo á tratar ahora la cuestión que de algún tiempo acá trae revueltas á las gentes que se ocupan de la posibilidad ó imposibilidad de la restauración del primitivo y genuino canto llano. Bastaría para no hacerlo, aparte de que el asunto merecería capítulo aparte, la consideración de que cuanto yo pudiera decir, escrito lo tengo en los artículos que al interesante trabajo del P. Uriarte dediqué en la *Revista de España*, y en el que expuse las dudas que, aun dada mi incompetencia en

la materia, me asaltaban sobre los descubrimientos de Dom Pothier y de la escuela que acaudilla, las cuales no ha desvanecido, antes bien fortificado, el interesante prólogo que á la cabeza de su monumental obra *La Melopea antigua en los cantos de la Iglesia latina*, ha escrito el insigne musicólogo Gevaert.

Tal ha sido el primer paso dado por la *Asociación para la restauración y reforma de la música religiosa*, del cual ha debido con razón felicitarse, y en el que natural era que, como en toda buena obra, no faltase alguna voz discordante en el concierto de elogios que ha recibido y en los plácemes dados al Sr. Pedrell; al inteligente Maestro de capilla de la Catedral, Sr. Alfonso, y al ya citado P. Uriarte, por la atinada dirección de las obras que he reseñado.

Ese paso ha de animarla á continuar en su loable empresa, que, como ya he apuntado, ha sido, desde un principio, desterrar, ante todo, del templo la música indigna de resonar en sus bóvedas; procurar que la que en él se oiga corresponda á la majestad de la casa del Señor, y se adapte al espíritu y letra de la sagrada liturgia, dando de nuevo vida, cuando sea posible, á las obras de los grandes maestros de la escuela española, á las que cubre el polvo de los archivos de nuestras catedrales, y acogiendo con el mismo entusiasmo las modernas inspiradas por la fe é impregnadas de verdadero sentimiento religioso; y enaltecer el canto llano, según las tradiciones gregorianas y las de la Iglesia española, tan recomendado por la Santa Sede.

Así, de este modo, la *Asociación* responderá á la voluntad reiterada de la Silla Apostólica, y cumplirá los mandatos del Concilio Tridentino: *Ab ecclesiis vero musicas esse ubi sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum misceatur... arceant, ut Domus Dei, verè Domus orationis esse videatur et dici possit.*

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 Julio 1895.)

CXLVIII

SESIONES DE MÚSICA DE PIANO

por D. JOSÉ TRAGÓ

Omisión imperdonable sería si, al liquidar las cuentas que contra mi deseo y propósitos tenía pendientes *La Ilustración*, dejara en el tintero y no consignara mis impresiones sobre los *recitals*, según fuera de nuestra tierra los llaman, ó *Sesiones de música clásica de piano*, como rezaban los carteles y programas que ha dado el reputado maestro D. José Tragó en el Salón Romero, asilo y refugio, salvo en contados casos, de lo más puro del divino arte, y estufa de desinfección, como donosamente le ha llamado un escritor anónimo, de tanto microbio musical como de ordinario infesta la corona-da villa.

Y si para todos los verdaderos aficionados tenían interés tales sesiones, mayor era aún para los que, peinando ya canas, recordábamos otros tiempos, y podíamos aquilatar más el renacimiento de gusto artístico que de años atrás viene notándose, merced á enérgicas y levantadas iniciativas, que más de una vez he hecho notar en mis revistas y no hay para qué traer de nuevo á colación. Compárese, si no, lo que era el encanto y hasta la admiración de nuestros aficionados á la música de piano, y aun de muchos maestros, cuando aún mediaba el siglo que ahora está casi dando sus tarjetas de despedida, con lo que hoy gusta y lo que ahora se exige á nuestros pia-